

Ana Temudo Gaio Lima

**Continuidade e/ou Rutura?**  
**Estudo das políticas de representação do MNSR entre 1950-1960**  
**durante a direção do escultor Salvador Barata Feyo**

Relatório de estágio realizado no âmbito do Mestrado em Museologia, orientado pela  
Professora Doutora Elisa de Noronha Nascimento e coorientado pela  
Dra. Ana Paula Machado Santos

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Dezembro de 2015





Continuidade e/ou Rutura?  
Estudo das políticas de representação do MNSR entre 1950-  
1960 durante a direção do escultor Salvador Barata Feyo

Ana Temudo Gaio Lima

Relatório de estágio realizado no âmbito do Mestrado em Museologia, orientado pela  
Professora Doutora Elisa de Noronha Nascimento e coorientado pela  
Dra. Ana Paula Machado Santos

Membros do Júri

Professora Doutora Laura Castro  
Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa  
Professora Doutora Paula Menino Homem  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto  
Professora Doutora Elisa de Noronha Nascimento  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores



Sumário	
Resumo .....	7
Abstract .....	8
Résumé .....	9
Lista de Abreviaturas .....	10
Introdução .....	11
Capítulo 1 - Enquadramento teórico .....	14
1.1 Introdução .....	14
1.2 Políticas de representação nos museus .....	14
1.2.1 O museu como símbolo nacional .....	17
1.2.2 O museu plural .....	21
1.3 As políticas de representação em Portugal .....	25
1.3.1 O desenvolvimento dos museus portugueses .....	26
1.3.2 O poder da representação no contexto artístico nacional durante o Estado-Novo .....	39
Conclusão .....	44
Capítulo 2 - Políticas de aquisição e exposição do MNSR entre 1950-1960 .....	46
2.1 Introdução .....	46
2.2 Metodologia utilizada .....	47
2.2.1 Fontes arquivísticas e bibliográficas .....	48
2.2.2 Entrevistas .....	50
2.2.3 Recolha de dados nos registos de inventário interno .....	51
2.2.4 Visita às reservas .....	52
2.3 Sistematização e tratamento dos dados recolhidos .....	53
2.3.1 Livro de cadastro .....	53
2.3.2 Livros de correspondência .....	54
2.4 Reflexão acerca da política de aquisição e exposição de Salvador Barata Feyo .....	55
2.5 Conclusão .....	80
Capítulo 3 - Projeto de exposição .....	82
3.1 Introdução .....	82
3.2 A prática da representação nos museus .....	82
3.3 O arquivo e o museu .....	88
3.4 O discurso expositivo do MNSR até a atualidade .....	91
3.5 Desenvolvimento do projeto expositivo: da idealização à conceção .....	102
3.6 Projeto de Exposição .....	107
3.7 Potencialidades e constrangimentos do projeto expositivo proposto .....	112
3.8 Conclusão .....	113
Considerações Finais .....	115
Referências Bibliográficas .....	117
ANEXOS .....	123
Anexo A: "O Museu e o Ensino dos Conservadores" texto fornecido por João Barata Feyo, Coleção Particular, 1957 .....	124
Anexo B: Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de novembro de 1954 cedido pelo filho João Barata Feyo, no contexto de uma entrevista realizada no MNSR .....	130
Anexo C: Gráfico de integração de objetos no Museu encontrado na correspondência expedida pelo MNSR em 1952 .....	136

Anexo E: Planta do segundo piso encontrada na correspondência expedida pelo MNSR em 1951 .....	147
Anexo F: Regulamento da atividade do Museu encontrado na correspondência expedida pelo MNSR em 1958.....	148
Anexo G: "The Play of the Unmentionable", Brooklyn Museum, concepção de Joseph Kosuth (Imagens da Exposição) .....	152
APÊNDICES .....	153
Apêndice A: Breve reflexão acerca das atividades desenvolvidas no âmbito do estágio .....	154
Apêndice B: Atividades Internas do MNSR .....	157
Apêndice C.1: Transcrição de entrevista áudio realizada a João Barata Feyer.....	180
Apêndice C.2: Transcrição da entrevista realizada a António Cardoso .....	232
Apêndice D : Livro de Cadastro - Obras de Arte .....	255
Apêndice E: Exposições realizadas no MNSR entre 1950-1962 .....	261
Apêndice F: Livro de Cadastro - Outras Entradas .....	264
Apêndice G: Narrativa da comparação .....	266
Apêndice H.1: Texto para o desdobrável .....	267
Apêndice H.2: Legendagem comentada.....	271
Apêndice I.1 Lista da distribuição de obras no percurso de exposição permanente.....	284
Apêndice I.2: Tabela com imagens das obras e respetiva distribuição espacial nas salas de exposição .....	287

## **Agradecimentos**

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora, a Professora Doutora Elisa de Noronha Nascimento pela sua perseverante exigência, pela pertinência das suas recomendações que me ajudaram a delinear os diversos temas tratados neste relatório de estágio. Também o apoio da Dra. Ana Paula Machado Santos, conservadora na instituição acolhedora e coorientadora desta tese de investigação, foi para mim essencial pela sua incansável presença e entusiasmo demonstrado ao longo de todo este processo de descoberta e obtenção de resultados.

Importa ainda salientar o papel determinante que teve neste processo de investigação o contacto com o Doutor Eric Gable, Professor de Antropologia na Universidade de Mary Washington e editor da revista “Museum and Society”, que de visita a Portugal em julho, disponibilizou tempo para discutir comigo a temática desta tese, facultando posteriormente bibliografia necessária e frequentemente pouco acessível à comunidade académica portuguesa. Agradeço também à diretora da instituição, a Doutora Maria João Vasconcelos pela sua simpatia, disponibilidade e confiança depositada, assim como aos restantes funcionários da instituição pelo auxílio prestado ao longo do processo de investigação.

Também o contacto estabelecido com o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) contribuiu para o sucesso desta investigação e por isso saliento a importância do contributo da Dra. Adelaide Ginga, curadora na instituição, e do Dr. António Chaparreiro, responsável pela biblioteca, que me concederam o acesso livre aos arquivos documentais da instituição. Em Lisboa foram também consultados o serviço de arquivo e biblioteca de arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Agradeço por isso, à Dra. Teresa Burguete e à colaboradora, Dra. Mafalda Melo de Aguiar, pela sua solicitude e auxílio na seleção prévia do material documental consultado.

As entrevistas realizadas constituíram-se como elementos-chave para o enriquecimento deste trabalho de investigação. Por esse motivo, agradeço ao Professor João Barata Feyo, ao Professor António Cardoso e à diretora do MNSR, a Dra. Maria João Vasconcelos.

Indispensável durante este ano foi também o reforço positivo de toda a minha família em especial da minha tia Marina e dos meus pais que, acreditando em mim, me ajudam a traçar o meu caminho. Por último, mas por isso não menos importante, saliento o apoio do meu namorado Pedro agradecendo-lhe pelo seu amor, paciência e companheirismo nesta viagem.

## **Resumo**

O presente relatório surge como resultado de uma investigação desenvolvida no contexto de um estágio acolhido pelo Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR). O primeiro capítulo apresenta uma discussão teórica acerca das políticas de representação nos museus, um tema que interessa aos estudos museológicos desde as últimas décadas do século vinte e está intrinsecamente ligado à atividade museológica, nomeadamente no campo da gestão de coleções. Esta reflexão serve de alicerce para o capítulo seguinte (capítulo II), que revela os resultados obtidos na investigação desenvolvida a partir do acervo do Museu e analisa as políticas de aquisição e exposição do escultor Salvador Barata Foyo, enquanto diretor do MNSR entre 1950 e 1960. No III capítulo é apresentada a conceção de um projeto expositivo, que parte do diálogo criado entre o acervo arquivístico e a coleção de obras de arte adquirida pelo MNSR na década em estudo. De seguida, descrevem-se as potencialidades e constrangimentos encontrados ao longo deste processo de preparação de uma exposição, no contexto de um estágio acolhido por um museu nacional. Por último, faz-se uma meta-reflexão sobre a importância dos resultados do estágio para a mestranda, para o MNSR e para a própria comunidade científica.

Palavras – chave

Museu, coleção, arquivo, aquisição, exposição.

## **Abstract**

This report presents the results of research carried out during an internship at the National Museum Soares dos Reis (MNSR). Chapter One presents a theoretical discussion of the politics of representation in museums – a theme that has interested Museum Studies since the last decades of the twentieth century and which is intrinsically linked to museum activity, particularly in the field of collection management. This reflection serves as the foundation for Chapter Two, which discusses the results of research conducted with the Museum's collection and analyzes the acquisition and exhibition policies of sculptor Salvador Barata Foyo, MNSR Director from 1950 to 1960. Chapter Three presents the design of an exhibit emerging out of a dialogue between the archival material and the collection of artworks acquired by the Museum during the decade under study. It then describes the potential and constraints encountered throughout the process of exhibit preparation as a Museum intern. Finally, it offers a meta-reflection on the importance of the internship results for the master's student, for the MNSR and for the scientific community.

### **Keywords**

Museum, collection, archive, acquisition, exhibition.

## Résumé

Ce rapport est le résultat d'une recherche effectuée dans le cadre d'un stage organisé par le Musée National Soares dos Reis (MNSR). Le premier chapitre présente une discussion théorique de la politique de représentation dans les musées – un thème qui intéresse les études muséales des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle et est intrinsèquement lié à l'activité du musée, en particulier dans le domaine de la gestion des collections. Cette réflexion sert de base pour le prochain chapitre (chapitre II), qui expose les résultats obtenus grâce à la recherche développée à partir de la collection du Musée et analyse les politiques d'acquisition et d'exposition du sculpteur Salvador Barata Feyer en tant que directeur du MNSR entre 1950 et 1960. Le chapitre III présente la conception d'un projet d'exposition, en partant du dialogue créé entre la collection d'archives et la collection d'œuvres d'art acquises par le MNSR dans la décennie en l'étude. Les potentialités et les contraintes rencontrées tout au long de cette préparation d'une exposition – dans le cadre d'un stage organisé par un musée national – sont ensuite décrites. Enfin, il est fait une méta-réflexion sur l'importance des résultats d'une telle recherche pour l'étudiante en maîtrise, pour le MNSR et pour la communauté scientifique elle-même.

### Mots-clés

Musée, collection, archive, acquisition, exposition.



## **Lista de Abreviaturas**

CAC – Centro de Arte Contemporânea

CAM – Centro de Arte Moderna

ESBAL – Escola Superior Belas-Artes de Lisboa

ESBAP - Escola Superior Belas-Artes do Porto

FBAUP – Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea

SBA – Serviço de Belas-Artes

SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

SEC – Secretaria de Estado da Cultura

## Introdução

Este documento apresenta um relatório de estágio desenvolvido no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), no âmbito do 2º Ciclo em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP).

A escolha da instituição de acolhimento para o desenvolvimento deste estágio, teve por base os estudos que o antecederam e que decorreram na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Neste centro artístico nevrálgico da cidade sedimentou-se durante cinco anos, não apenas um interesse profundo pelas Artes-Plásticas enquanto prática mas também como área do saber com infindáveis caminhos ainda por explorar. À licenciatura em Artes-Plásticas (Pintura), que decorreu entre 2007 e 2012, seguiu-se o contacto com a Museologia lecionada na FLUP – primeiro ano deste Mestrado (2012-2013) – e ainda uma Pós-Graduação em Estudos Artísticos (primeiro ano do Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais) na FBAUP. Importa salientar também o desejo sentido, no final deste ciclo, de confrontar os conteúdos teóricos apreendidos no ambiente académico com a prática diária vivida numa instituição museológica.

O contacto direto com a realidade vivida nos museus portugueses, impôs-se por isso como uma necessidade vital nesta fase de aprendizagem e reflexão final do Mestrado em Museologia. Sentiu-se ter chegado o momento de dar resposta a um desafio concreto, capaz de testar os conhecimentos adquiridos, ao confrontá-los com as propostas e condicionantes reais do trabalho desenvolvido neste contexto específico, que podemos apelidar de mundo dos museus.

As diversas áreas de estudo – artes-plásticas, museologia e estudos curatoriais – influenciaram também a escolha da instituição de acolhimento, dado que o MNSR reúne em si todas práticas previamente apreendidas no plano teórico, desde o estudo e conservação de coleções, ao planeamento e montagem de exposições temporárias.

O organograma atual do MNSR é composto por um grupo de técnicos superiores formados em áreas diversas, da conservação, à museologia e à história da arte. Estes funcionários estão responsáveis pelas coleções, ficando também a seu cargo as áreas de atuação do Museu como o inventário e a conservação e também a utilização de espaços do Museu e respetivo terreno ajardinado circundante (conhecido como cerca) por entidades externas, assim como a gestão da Casa-Museu Fernando de Castro. Na área de serviço educativo existem vários subnúcleos de acolhimento e trabalho com público específico, como os voluntários, as instituições de ação e inserção social (que trabalham com doentes mentais e

sem abrigo), as crianças e os idosos. A conservação acontece no campo da ação preventiva atuando também através da coordenação de dois bolsheiros, que trabalham em articulação com o Instituto de Restauro da Divisão de Conservação e Restauro da Direção Geral do Património Cultural e com o Laboratório José de Figueiredo, localizado no Museu Nacional de Arte Antiga. A organização das exposições temporárias é distribuída por áreas disciplinares. Por fim, o sector técnico é composto por um conjunto de assistentes responsáveis pela vigilância e segurança, loja, portaria, secretaria, comunicação e montagem. A vigilância, segurança, manutenção e limpeza são garantidos por serviços externos<sup>1</sup>.

Atualmente, as atividades desenvolvidas pelo MNSR são restritas por escassez de financiamento devido à crise que o país atravessa. A atribuição de verbas para gestão interna da instituição é justificada anualmente perante o Estado Português através do número de visitantes, o que tem incentivado a criatividade e abertura a novas experiências. Assim e, na tentativa de cativar e construir um público regular, o MNSR programou, em parceria com a Cooperativa Árvore, um conjunto de atividades para o verão de 2015, por exemplo, criando novas ruturas e espaços de diálogo. Esta nova proposta *Porto Art Fest* ocorre de julho a setembro e apresenta um programa variado de exposições, oficinas e aulas práticas, conferências e conversas, visitas guiadas, música, cinema e artes de espetáculo. Aproximando-se da comunidade académica, o Museu promove também, desde 2010, um programa de integração e apresentação pública de trabalhos dedicados a obras ou núcleos de obras da sua coleção. Por esse motivo foi-lhe proposto, em julho de 2014, o acolhimento de um estágio no âmbito dos estudos museológicos.

Numa primeira reunião em setembro de 2014, a direção do MNSR expôs as suas propostas de trabalho a desenvolver, entre os quais destaca a relevância de uma em especial – uma investigação sobre as políticas de aquisição e exposição do MNSR, durante o período de direção de Salvador Barata Feyer (1950 e 1960). Este foi um período importante da história da instituição, ao longo do qual se verificou um grande número de aquisições de obras de arte, nomeadamente de pintura e escultura. Com efeito, durante esta década ficaram representados na coleção deste Museu alguns dos nomes mais marcantes do Modernismo Português.

O estágio apresentou como objetivo principal o desenvolvimento de uma investigação realizada essencialmente no arquivo documental e reservas do Museu. Partindo de um objeto de estudo específico – uma década da vida do MNSR nunca antes estudada com profundidade –, tentou-se com este estágio dar resposta a um conjunto de incertezas que permaneceram, até

---

<sup>1</sup> Maria João Vasconcelos, "Depoimento da atual diretora do MNSR, em entrevista presencial realizada em 20-05-15 no âmbito do presente estágio," (2015).

hoje, na história desta instituição. O estágio traduziu-se também na concepção de uma exposição, que surgiu aqui como consequência deste processo de investigação levado a cabo no MNSR. Este processo – de investigação, planeamento e preparação da exposição – requereu um levantamento e análise continuada de material, que estará devidamente evidenciado neste relatório e seus Anexos e Apêndices. Paralelamente a este projeto de investigação principal foram desenvolvidas duas atividades pontuais, que contribuíram para a aquisição de diferentes competências técnicas. Surgiram, neste contexto, como uma mais-valia para o processo de aprendizagem contínua levado a cabo neste estágio de inserção no contexto profissional. Embora a descrição destas duas atividades secundárias seja apresentada apenas nos Apêndices deste relatório<sup>2</sup> – para uma maior coerência estrutural do mesmo –, importa realçar a importância e transversalidade de todas as tarefas realizadas durante este estágio, independentemente do objeto/tema aqui tratado.

O relatório apresenta no seu primeiro capítulo o enquadramento teórico do tema de investigação do estágio através de uma reflexão sobre *política de representação*, centrando-se no papel simbólico dos museus nacionais e nos questionamentos que a *crítica representacional* – enquanto corrente teórica surgida no final do século vinte – trouxe ao universo museológico. Posteriormente, neste mesmo capítulo, apresentar-se uma contextualização desta reflexão no panorama museológico de Portugal, atribuindo especial importância à relação existente entre o contexto sociocultural e a produção artística do Estado-Novo cuja análise contribuiu para um maior aprofundamento do tema da investigação desenvolvida durante o estágio e que é explorado no capítulo seguinte.

No segundo capítulo aprofunda-se o tema de investigação do estágio, apresentando primeiro a metodologia utilizada para o estudo das políticas de aquisição e exposição do MNSR, durante o período de Barata Feyo, a que se segue a análise dos resultados obtidos a partir da investigação.

No terceiro capítulo é apresentado o projeto de exposição, como resultado natural da investigação realizada, seguido de uma descrição mais pormenorizada de todas as fases de planeamento e acompanhamento do projeto, e ainda dos inúmeros desafios e contingências que apresentou ao longo de todo o processo. Por último, é feita, nas considerações finais, uma reflexão acerca de toda esta experiência vivida no Museu Nacional Soares dos Reis.

---

<sup>2</sup> Breve reflexão acerca das atividades desenvolvidas no âmbito do estágio disponível para consulta no Apêndice A.

# Capítulo 1 - Enquadramento teórico

## 1.1 Introdução

Esta reflexão teórica resulta da investigação sobre as políticas de aquisição e exposição de Salvador Barata Feyo que se conclui estar inserida num campo de discussão teórica mais abrangente sobre *políticas de representação*. Por outro lado, importa salientar que estas atividades que caracterizam o dia-a-dia de qualquer museu se encontram fundamentadas num conjunto de “normas” ou “boas práticas”, inerentes à sua atuação. Estas normas estão regulamentadas quer por códigos deontológicos que apresentam uma série de princípios que indicam as diretrizes para as práticas profissionais desejáveis<sup>3</sup>, quer através de programas de gestão museológica que pretendem para além de gerir as coleções dos museus, avaliar a sua atuação<sup>4</sup>. É a partir destas normas que, segundo Alice Semedo, o museu “cuid[a] e utiliz[a] de forma integrada aquilo que coleciona”<sup>5</sup>.

## 1.2 Políticas de representação nos museus

O estudo de coleções – considerado por muitos autores como a atividade central dos museus<sup>6</sup> – é entendido, pela nova museologia, como uma prática social que ajuda a compreender como as comunidades desenvolvem estratégias que auxiliam a sua organização social<sup>7</sup>, no interior dos museus. Os museus, enquanto elementos importantes da “sociedade civil”<sup>8</sup>, articulam conceitos, definindo a relação com as comunidades. Para Ivan Karp, os

---

<sup>3</sup> Por exemplo, Portugal International Council of Museums, [http://www.icom-portugal.org/documentos\\_def,129,161,lista.aspx](http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx). Acessado em: 08.06.15.

<sup>4</sup> Por exemplo, Programa de Acreditação (desenvolvido nos EUA pela *Association of American Museums* (AAM) em 1971) e Registo (criado no Reino Unido, o *Museums and Galleries Commission* (MGC) em 1974). No nosso país, a Lei Quadro dos Museus Portugueses procura definir os princípios da política museológica nacional; estabelecer o regime jurídico comum para os museus; promover o rigor técnico e profissional das práticas museológicas; instituir mecanismos de regulação e supervisão da programação, criação e transformação de museus; estabelecer os direitos e deveres das pessoas colectivas públicas e privadas de que dependam museus; promover a institucionalização de formas de colaboração inovadoras entre instituições públicas e privadas com vista na cooperação científica e técnica e o melhor aproveitamento de recursos dos museus; definir o direito de propriedade de bens culturais incorporados em museus, o direito de preferência e o regime de expropriação; estabelecer as regras de credenciação (avaliação e reconhecimento da qualidade técnica) dos museus e institucionalizar e desenvolver a Rede Portuguesa de Museus (que tem como objetivo a promoção da comunicação e cooperação entre instituições).

<sup>5</sup> Alice Semedo, “Políticas de Gestão de Coleções,” Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4949.pdf>. Acessado em: 29.03.15.

<sup>6</sup> Ver por exemplo, Macdonald (2006), Pearce (1995), Vergo (1991).

<sup>7</sup> M. S Pearce, *On Collecting: An Investigation into collecting in the european tradition*, ed. M. S Pearce (London: Routledge 1995), 28.

<sup>8</sup> Ivan Karp inspirando-se no conceito de “sociedade civil” do filósofo italiano Antonio Gramsci, defende que os museus criam “um sistema moral e cultural que legitima a ordem social” (opus cit. p.4).

museus são entendidos como “instituições-chave para a produção de concepções sociais”<sup>9</sup> e, sendo “repositórios de conhecimento, valor e gosto”<sup>10</sup>, eles “educam, aperfeiçoam e produzem compromissos sociais além daqueles produzidos pelas instituições cívicas e pedagógicas”<sup>11</sup>.

Na perspectiva de Mullen Kreamer, a história específica de cada museu ajuda a compreender as comunidades em que estão inseridos, revelando os diversos grupos sociais através do modo como os objetos são incorporados e apresentados<sup>12</sup>. Do mesmo modo, MacDonald afirma que se entendermos o colecionismo como uma “expressão inevitável”, ignorando os contextos histórico-culturais de cada comunidade, neutralizamos o espaço do museu”<sup>13</sup>. A autora considera ainda que uma coleção necessita constituir-se como um “pensamento significativo”, sem que para isso precise formar um “todo completo”<sup>14</sup>. Como conjuntos de objetos, as coleções são então fruto da imaginação colectiva e individual, tornando-se numa metáfora que cria significados e ajuda a formar a identidade e a visão do mundo de cada indivíduo<sup>15</sup>.

Para Macdonald o ato de colecionar deve ser entendido como a prática que cumpre a intensão de criar uma coleção.<sup>16</sup> Uma política de aquisição define, segundo Macdonald, o que é incluído ou excluído da atenção do museu. Como instituições, operam como mediadores culturais na hierarquização do valor dos objetos, ou seja, está nas suas mãos considerar determinados produtos culturais mais valiosos e válidos que outros<sup>17</sup>. Em resumo, uma coleção é por isso, constituída a partir de um sistema de valores criado pelo poder instituído.

O colecionismo integra segundo Susan Pearce, uma relação dinâmica com o mundo material e contém três dimensões: a prática, a poética e a política. A dimensão prática compreende as estratégias desenvolvidas pelas comunidades para organizar as acumulações de objetos, tal como acontece com outras estruturas sociais (como famílias, por exemplo)<sup>18</sup>. A dimensão poética relaciona-se com a experiência tida durante o processo de colecionar,

---

<sup>9</sup> Ivan Karp, "Introduction: Museums and Communities: the Politics of Public Culture," in *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, ed. I. Karp, Mullen-Kreamer, C., Lavine, S, D. (Washington: Smithsonian Institution Press, 1992), 7.

<sup>10</sup> Ibid.5.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Christine Mullen Kreamer, "Defining Communities Through Exhibiting and Collecting," *ibid.*, 367-81.

<sup>13</sup> Sharon Macdonald, "Collecting Practices," in *A companion to museum studies*, ed. Sharon Macdonald (Oxford: Blackwell, 2006), 80.

<sup>14</sup> Ibid.81.

<sup>15</sup> Pearce, *On Collecting: An Investigation into collecting in the european tradition*, 27.

<sup>16</sup> Sharon Macdonald, Macdonald, "Collecting Practices," 81.

<sup>17</sup> "Expanding Museum Studies: An Introduction," 4.

<sup>18</sup> Pearce, *On Collecting: An Investigation into collecting in the european tradition*, 28.

entendida por alguns autores como uma atividade criativa<sup>19</sup>. A dimensão política, pelo contrário, relaciona-se com questões de poder e ideologia e com a capacidade de negociação da mudança<sup>20</sup>. Em resumo, o debate contemporâneo acerca do estudo de coleções é entendido como campo discursivo, provido essencialmente de uma dimensão poética (que atua na definição dos indivíduos) e política (que analisa políticas de valoração e estruturação social)<sup>21</sup>.

As políticas de representação constituem um tema de interesse para os estudos museológicos desde as últimas décadas do século vinte – altura em que os museus foram atingidos por um novo paradigma de representação. Ao contrário do pensamento vigente até então, em que era entendido como um espaço intradisciplinar, o espaço do museu é hoje lugar de novos diálogos, questionamentos, técnicas e abordagens interdisciplinares<sup>22</sup>. Atualmente, os estudos museológicos reconhecem a multiplicidade e complexidade dos museus e requerem igualmente uma pluralidade e riqueza de perspetivas e abordagens, para compreender e provocar as instituições museológicas<sup>23</sup>. Enquanto a “velha museologia” se detinha nos “métodos”, a “nova museologia” centra-se na finalidade dos museus. A primeira estudava “como” administrar, educar, e/ou conservar. A segunda, pela sua natureza teórica e humanística, entende os significados dos objetos não como inerentes, mas como contextuais, relevando a continuidade existente entre os museus e outros espaços e práticas (como o consumo e o entretenimento) e ativa a relação existente entre o museu e o público<sup>24</sup>.

Apesar de os museus inserirem os objetos em sistemas de classificação – o mundo natural, a época ou período histórico e em categorias artísticas de escola ou estilo –, o significado dos objetos advém sempre de uma instância de legitimação externa – ou campo discursivo – como a nação, a comunidade, ou a cultura. Os museus são responsáveis pela construção das narrativas, baseadas na ideia de uma comunidade (de valores ou indivíduos) no interior do qual os objetos adquirem significado<sup>25</sup>.

A nova museologia defende a transformação do museu num espaço discursivo de reflexão crítica, comprometido com a análise de narrativas diversas. Hoje pretende-se um

---

<sup>19</sup> (Clifford, 1988, Karp and Levine, 1991) apud ibid.31.

<sup>20</sup> Ibid.33.

<sup>21</sup> Ibid.28.

<sup>22</sup> Macdonald, "Expanding Museum Studies: An introduction " 1.

<sup>23</sup> Ibid.2.

<sup>24</sup> Peter Vergo (1989) apud, MacDonald, ibid.3.

<sup>25</sup> Daniel Sherman, J. and Irit Rogoff, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (London: Routledge, 1994), 11.

museu que torne transparentes as suas decisões e esteja disposto a partilhar o poder<sup>26</sup>, através das narrativas múltiplas construídas da relação existente entre quatro os conceitos estruturantes – objeto, contexto, público e receção –, que fundamentam as práticas institucionais<sup>27</sup>.

### 1.2.1 O museu como símbolo nacional

Desde o seu surgimento que os museus se assumem como construtores de uma política de representação. Segundo Macdonald, o primeiro museu público surge no final do século dezoito associado à Revolução Francesa (1789-1799) e ao aparecimento dos primeiros estados-nação<sup>28</sup> na Europa Ocidental. Esta Revolução substituiu a ordem aristocrática por uma nova conceção mais democrática da sociedade. Baseada nos ideais de “igualdade, liberdade e fraternidade”, confiscou os tesouros privados, com o objetivo de “cultivar” e “constituir um público”<sup>29</sup>.

Durante a Revolução Francesa foram publicados uma série de decretos nacionalizando a propriedade real, confiscando a coleção de arte e elevando o *Louvre* à categoria de museu. Tendo sido previamente ensaiada (entre 1750 e 1779) uma galeria no *Palácio do Luxemburgo* – para a exibição de um núcleo de pintura da coleção de Luís XV – a *Grande Galeria* do Palácio é finalmente inaugurada em 1793, com a exposição do património nacional composto por “tesouros apropriados” por Napoleão Bonaparte<sup>30</sup>. À medida que conquistava a Europa, Napoleão confiscou obras de arte, a título de “indenizações da guerra”, na tentativa de transformar o *Louvre* no museu “maior e mais espetacular alguma vez visto”<sup>31</sup>. Hopper Greenhill afirma que, durante a nova República, os espaços e pertences do rei, da aristocracia e da igreja foram “apropriados e transformados”, primeiro em França e depois por toda a Europa<sup>32</sup>.

---

<sup>26</sup> Donald Preziosi (1996) apud Janet Marstine, *New Museum: Theory and Practice: An Introduction* (Oxford: Blackwell Publishing 2006), 5.

<sup>27</sup> Sherman and Rogoff, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, 10.

<sup>28</sup> Estado-Nação é um conceito que para Elizabeth Crooke “[divide a] humanidade em comunidades nacionais, cada uma das quais com um carácter distinto”(2006). A autora alicerça a sua reflexão no conceito de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson na qual os membros, embora não se conheçam, criam na sua mente uma imagem de comunhão (1983, p.49) que expressa um sentimento de pertença e partilha de um ideário político. Em suma, o conceito de estado-nação representa uma forma de organização geopolítica mundial.

<sup>29</sup> Sharon Macdonald, "Museums, national, postnational and transcultural identities," *museum and society* 1 (2003): 1,2.

<sup>30</sup> Jeffrey Abt, "The Origins of Public Museum," in *A companion to museum studies*, ed. Sharon Macdonald (Oxford: Blackwell, 2006), 127.

<sup>31</sup> Seling (1967), apud E. Hooper-Greenhill, "The disciplinary Museum," in *Museums and the Shaping of Knowledge* (London: Routledge, 1992), s/ paginação.

<sup>32</sup> Ibid.



A apreensão de património eclesiástico, real e nobre nas terras conquistadas e a tendência francesa de centralização do poder originou a criação de museus centrais, moldados à imagem do *Louvre* nos territórios ocupados por Napoleão tais como: a *Galleria dell'Accademia* em Veneza (1807), a *Pinacoteca de Brera* em Milão (1809), o antecessor do *Rijksmuseum* em Amesterdão (1808) e o *Museo del Prado* em Madrid (1809)<sup>33</sup>. Os franceses encetaram assim, um modelo de museu público que “[continua] hoje como [símbolo], ou [contentor] do património nacional, como o *Rijksmuseum* para a Holanda ou o *Museo del Prado* para Espanha”<sup>34</sup>.

Hopper Greenhill remete para o ano 1796 o surgimento da História da Arte no *Louvre*, com o encerramento para reparação do *Musée Central des Arts* e a reorganização da pintura por “escolas”. A exibição por “escolas” compreendia a mostra de obras de arte provenientes de países conquistados durante a guerra. Nesta época, as coleções eram também selecionadas e distribuídas segundo programas iconográficos, que glorificavam o governante e o seu poder<sup>35</sup>. Como instrumentos de instrução popular, os museus públicos atuavam na reforma comportamental da sociedade<sup>36</sup>. O objecto artístico era exibido como “propriedade pública”<sup>37</sup>, tornando-se um veículo que ativa a relação entre o cidadão e o Estado, entendido como “benfeitor”<sup>38</sup>. Este método, segundo Greenhill, contrastava com um outro surgido no início do século dezoito, que propunha a disposição das obras pelo “tema, material, escala” e que colocava em diálogo “artistas [vivos] e mortos de todos os países”. Desta forma, o método anterior propunha uma abordagem visual à história da arte que, assemelhando-se a uma biblioteca, sugeria a aprendizagem através do encontro com obras “de todo o género e períodos [históricos]”<sup>39</sup>.

MacDonald defende que, nos museus de arte e com o surgimento da história da arte, “os trabalhos eram tipicamente apresentados como exemplos de estilos específicos, [classificados por] “período ou civilização” [e ainda por] “nacionalidade”. Este método narrativo e cronológico de apresentação expositiva, organizava-se espacialmente para que os visitantes usufríssem de uma visita pedagógica, analisando a arte em relação com o tempo e

---

<sup>33</sup> Abt, "The Origins of Public Museum," 129.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Carol Duncan and Alan Wallach, "The Universal Survey Museum " in *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. B.M Carbonell (London: Blackwell, 2004), 57.

<sup>36</sup> Tony Bennett, *The Birth of the Museum: history, theory, politics* (New York: Routledge, 1995), 90.

<sup>37</sup> Carol Duncan, "Art museums and the ritual of citizenship," in *Exhibiting Cultures: The poetics and Politics of Museum Display*, ed. I. Karp, Lavine, S. (Washington: Smithsonian Institution, 1991), 94.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Hooper-Greenhill, "The disciplinary Museum," s/paginação.

com o espaço geográfico<sup>40</sup>. Duncan partilha a mesma opinião realçando, no entanto, a dimensão política dos objetos. Tidos como “produtos do imaginário individual e nacional”, eram dispostos ao longo dos corredores cronologicamente e sob categorias “nacionalistas”, segundo um “espírito universal” manifestado pela exibição dos “grandes momentos da civilização”<sup>41</sup>. Simultaneamente, ao expor os artefactos fisicamente, o museu providenciava “lições estéticas, éticas, políticas e históricas através dos objetos”<sup>42</sup>.

Tony Bennett lembra as Exposições Universais do século dezanove, nas quais a classificação se baseava “nas nações e nas construções supranacionais de impérios e raças”<sup>43</sup>. Cada país era assim representado num pavilhão e os pavilhões eram divididos por grupos raciais (de que foi exemplo a *Centennial Exhibition* em Philadelphia, 1876), mostrando separadamente “os latinos, os anglo-saxónicos, os americanos [etc]”<sup>44</sup>. Desta forma, os povos conquistados e subordinados eram exibidos como símbolo do poder imperial, ficando, como realça Henrietta Lidchi, submetidos a uma “geografia de poder”<sup>45</sup>. Encetadas em 1851, em Londres, as Exposições Universais eram dotadas, segundo Sharon Macdonald, de uma dimensão (explícita e competitiva) de “exibicionismo nacional”<sup>46</sup>.

O papel dos museus nacionais tem vindo a ser tópico de discussão nas últimas décadas. Corinne Kartz e Ivan Karp alicerçam o surgimento dos museus nacionais nas coleções reais ou privadas, enriquecidas devido à expansão colonial, às expedições científicas e ao apoio da elite aristocrática e industrial. Segundo os autores, este era o modo encontrado pelas nações, para demonstrar a sua riqueza e domínio ao público não só nacional mas internacional. Os autores asseguram ainda que embora atualmente os museus se insiram noutro contexto – reconhecendo uma nova abordagem ao conhecimento que admite a existência de um público diversificado –, estas características continuam, na sua opinião, a orientar os museus nacionais sejam estes de arte, história, história natural ou etnografia<sup>47</sup>. Darryl McIntyre e Kirsten Wehner destacam as dificuldades por que passam os museus nacionais ao tentarem “negociar e apresentar as interpretações das histórias e identidades

---

<sup>40</sup> Macdonald, "Collecting Practices," 87.

<sup>41</sup> Duncan, "Art museums and the ritual of citizenship," 95.

<sup>42</sup> Donald Preziosi, "Art History and Museology: Rendering the visible legible," in *A companion to museum studies*, ed. Sharon Macdonald (Oxford: Blackwell, 2006), 50.

<sup>43</sup> Tony Bennett, "The exhibitionary complex," <http://www.londonconsortium.com/uploads/The%20Exhibitionary%20Complex.pdf>. Acessado em: 05.06.15.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Henrietta Lidchi, "The poetics and politics of exhibiting other cultures," in *Representation: cultural representations and signifying practices*, ed. Stuart Hall (London: Sage Publications, 2003), 197.

<sup>46</sup> Sharon Macdonald, "Exhibitions of power and powers of exhibition: An introduction to the politics of display," in *The Politics of Display: Museums, Science and Culture*, ed. Sharon Macdonald (London: Routledge, 1998), 9.

<sup>47</sup> C Kartz, A. and I. Karp, "Introduction " in *Museum Frictions: Public Cultures/ Global Transformations*, ed. I. Karp, Kartz, C, A., Szwaja, L., Ybarra-Frausto, T. (London: Duke University Press, 2006), 3.

nacionais”<sup>48</sup>. Enquanto alguns procuram um terreno comum, acordando na essência da identidade nacional, outros concluíram que devem abandonar a tarefa de “nos [querer] dizer o que somos”<sup>49</sup>. Segundo Donald Preziosi, nenhum objeto de museu é “mudo”, ficando desde logo implicado com uma “legenda e um endereço”, que o localiza no tempo e no espaço, no seu contexto histórico-cultural, tornando “o que visível, legível”<sup>50</sup>.

No século dezoito, a identidade nacional era afirmada a partir do contraste expositivo entre nações ou grupos étnicos, partindo de uma abordagem discriminatória. A política de representação dos museus públicos seguia um modelo iconográfico “dependente [de uma] doutrina”<sup>51</sup> e, embora seguissem diferentes tipologias, refletiam as alterações vividas nas circunstâncias históricas e a necessidade sentida de criar museus universais, mantendo a tradição clássica e o conceito de civilização ativos na sociedade contemporânea. Nestes museus o visitante movimentava-se num programa que o colocava no papel de cidadão ideal, herdeiro de um passado imaginado. O museu era tido nesta época como espaço no interior da nação e da comunidade, que transmitia uma imagem de unidade e autonomia.

Benedict Anderson equipara um público nacional a “uma equipa, uma família ou uma comunidade” composta por milhões de pessoas que, apesar de nunca se conhecerem, se encontram unidas por um “sentimento de pertença” criado pela imaginação – uma comunidade nacional<sup>52</sup>. Esta identificação individual e coletiva com o estado-nação não surge de relações sociais, mas antes da partilha do conhecimento e prática de representação – ritual e simbólica – de natureza cultural. No entanto, nem todos os museus eram nacionalistas ou nacionais. Neste período, o modelo identitário seguido pelos museus nacionais foi porém aplicado transversalmente, principalmente nos museus localizados em áreas metropolitanas<sup>53</sup>.

Para Sharon Macdonald, o período compreendido entre o final do século dezoito e o início do século dezanove foi particularmente importante, para sedimentar a sistematização e difusão das práticas de colecionar que deram origem ao museu público nesta época. Como já anteriormente referido, os museus nacionais eram entendidos como símbolos dos recém-formados estados-nação e, embora muitos tenham sido criados a partir de colecionadores individuais, ajudaram a afirmar uma nova forma político-cultural de estar<sup>54</sup>. Os estados-nação

---

<sup>48</sup> Darryl McIntyre e Kirsten Wehner (2001) apud David Dean and Peter E Rider, "Museums, Nation and Political History in the Australian National Museum and the Canadian Museum of Civilization," *museum and society* 3 (2005): 35.

<sup>49</sup> Bohman (2000) apud, *ibid*.

<sup>50</sup> Preziosi, "Art History and Museology: Rendering the visible legible," 50.

<sup>51</sup> Duncan and Wallach, "The Universal Survey Museum " 54.

<sup>52</sup> Benedict Anderson (1983) apud Macdonald, "Museums,national, postnational and transcultural identities," 2.

<sup>53</sup> *Ibid*.4.

<sup>54</sup> Sharon Macdonald, "Collecting Practices," 85.

eram, na opinião de Macdonald, vistos como “coleccionadores [assinalando] a sua identidade e propriedade sobre as coleções”. As coleções, por sua vez, permitiram que os estados-nação “mostrassem a sua possessão e mestria sobre o mundo [através] da acumulação da cultura material dos países colonizados”<sup>55</sup>. Os museus públicos pretendiam acentuar as diferenças entre os indivíduos, procurando simultaneamente transmitir uma noção de estabilidade e progresso. Já no século vinte, esta conceção de museu foi questionada e alguns teóricos sugeriram que a noção de estado-nação, formada no final do século dezoito e início do dezanove, não era mais que uma identidade fictícia construída pelo Estado.

Analisando a transformação que se deu nos museus no século vinte, McLean afirma que foi fruto “da descolonização, da atrofia imperial, da globalização e do declínio do estado-nação”<sup>56</sup>. Para a autora, o desafio a nível nacional reside na reconciliação e na promoção de uma identidade nacional plural e diversificada. Através da autoridade concedida aos museus, estes autenticam e apresentam identidades. Os museus nacionais constroem identidades e o modo como estes dão voz ou, pelo contrário, silenciam diversas identidades reflete e influencia a perceção contemporânea da realidade vivida em determinado contexto<sup>57</sup>.

### *1.2.2 O museu plural*

Na atualidade assiste-se à emergência de etnonacionalismos, caracterizada pelo “retorno ao reprimido” – um “(sub)estado-nação”, caracterizado por “identidades” nacionais, que não foram ainda suficientemente reconhecidas pelo sistema de estado-nação<sup>58</sup>. As construções identitárias centradas e singulares estão a ser substituídas por misturas culturais e “tráfico intercultural”, deixando de lado a clara demarcação das fronteiras. Os museus nacionais têm hoje um papel na vida pública e nas agendas sociais e políticas do século vinte e um, sendo espaços elegidos para examinar essa transformação identitária. A homogeneidade identitária do século dezanove foi substituída pela diversidade engajada com políticas de reconhecimento<sup>59</sup>.

McLean considera que vivemos numa era caracterizada pelo multiculturalismo, pelos movimentos feministas e ecológicos, pelo consumo e pela emigração, em que a identidade de uma nação se torna cada vez mais fluída e contingente. Atualmente, os museus contrariam o autoritarismo que os caracterizava no passado, dialogando com as comunidades e permitindo

---

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Fiona McLean, "Museums and National Identity " *museum and society* 3 (2005): 1.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Smith (1995) apud Sharon Macdonald, "Museums,national, postnational and transcultural identities," *ibid.*1 (2003): 5.

<sup>59</sup> Fiona McLean, "Museums and National Identity " *ibid.*3 (2005): 1.

a entrada de vozes múltiplas. O museu deixa, assim, de representar a identidade do Estado sob um ideal nacionalista, para se tornar um espaço público de opinião e formação de sentido, um espaço para o discurso identitário e para inclusão social. O museu deve na contemporaneidade, quebrar a homogeneidade e os pontos de vista unidirecionados, rejeitar a exclusão, encorajar a complexidade e o pluralismo, e garantir o diálogo e a coesão.

A política de representação dos museus na atualidade foi também influenciada pela crítica representacional. Esta corrente teórica que inclui várias disciplinas sociais e culturais, atingiu o “mundo dos museus” a partir dos anos oitenta, prestando especial atenção a questões relacionadas com o “como” e “por quem” os significados eram determinados e validados. Ao invés de se apresentar como uma descoberta “livre de valor”, a produção de conhecimento passa a ser entendida como um ato inerentemente político<sup>60</sup>. A crítica representacional atuou especialmente sobre realidades ignoradas ou tomadas como verdades inquestionáveis, inserindo-as não somente nas respetivas disciplinas, como também no interior da ordem social e política. Esta crítica atribuiu especial relevância às desigualdades étnicas, sexuais, de género e de classe. As representações criadas por esta corrente crítica superaram o universo académico, questionando os regimes de poder. A grande reflexividade que caracterizava a crítica representacional, prestou especial atenção ao modo como o conhecimento era produzido e disseminado, devido à sua natureza parcial e posicionada. Esta nova perspetiva originou a desconstrução dos produtos culturais, salientando o modo como as políticas e estratégias de representação são influenciadas pelo contexto histórico, social e político onde se inserem. Foi no contexto do surgimento de uma política identitária – dada a conhecer pela voz de estudiosos e ativistas pós-coloniais e feministas – que defendiam uma “política de reconhecimento” que abarcasse a representação dos grupos minoritários – que o museu adquiriu uma nova atenção crítica.

É assim que surgiram, a partir da década de oitenta, uma série de controvérsias nas exposições, colocando em questão as políticas de representação dos museus. O ativismo social e a teoria crítica questionam desde os anos oitenta a existência de um museu “universal”<sup>61</sup>. Enquanto no século dezanove, os museus definiam a comunidade a partir centralização do poder, atualmente certos museus esforçam-se por representar determinados segmentos de público, dispondo os objetos de acordo com os seus interesses. A título de exemplo, se o *Metropolitan Museum* não apresenta a diversidade étnica das diversas comunidades existentes nos Estados Unidos da América, existem hoje diversos museus (como

---

<sup>60</sup> Macdonald, "Expanding Museum Studies: An introduction " 3.

<sup>61</sup> Andrew McClellan, "A brief history of the art museum public," in *Art and its publics, Studies at the millenium* ed. Andrew McClellan (Oxford Blackwell Publishing 2003), 39.

o Studio Museum of Harlem, o *Museo del Barrio* e o Jewish Museum) no país que preenchem essa lacuna representacional<sup>62</sup>.

Também as questões de género e o modo como estas são abordadas nos museus passam a ser alvo de escrutínio. É assim que, por exemplo, o coletivo feminista *Guerrilha Girls* documenta a ausência de representação nos Estados Unidos da América de artistas do sexo feminino nas coleções *mainstream*<sup>63</sup>. Em simultâneo, este questionamento ultrapassou as barreiras da ausência de representação feminina nas coleções, para incluir as categorias institucionalizadas pelo museu, interrogando as opções expositivas e as práticas de marketing dos museus<sup>64</sup>.

Os museus viram-se assim, a partir deste momento, inseridos num processo mais alargado de representação, que convocou noções de comunidade (trans-histórica, local, nacional, política). A crítica representacional mostrou os museus como lugares que apresentavam os objetos no interior de uma conceção institucional construída, acentuando a sua alteridade e a sua separação do mundo vivencial<sup>65</sup>. O processo de representação atuou igualmente na organização social, privilegiando ou excluindo certos visitantes e construindo audiências específicas – as comunidades interpretativas. Assim, os museus encontraram-se no centro de uma guerra cultural – tornando-se locais de verdadeiro debate epistemológico no final do século vinte –, o que determina o acesso aos produtos culturais e às formas de conhecimento, considerados mais ou menos válidos e valiosos consoante o contexto<sup>66</sup>.

O museu de hoje – fruto destas mudanças vividas no plano representacional – adquiriu uma nova dimensão política como elemento de integração social<sup>67</sup>. Nas últimas décadas tem-se verificado um crescimento incomparável do número de museus por todo o mundo, assim como uma expansão e diversificação das suas atividades. Os museus tornaram-se foco de atenção dos média e da crítica académica, já que as práticas museológicas são hoje entendidas como um terreno pluridisciplinar graças à intervenção dos estudos museológicos, que reconhecem a multiplicidade e complexidade presente nestas instituições.

O conceito de comunidade passou a assumir um papel central na política pública a partir de 1950/60<sup>68</sup>. É assim que os museus europeus começaram a auto-questionar-se, pondo em causa os sistemas de classificação das coleções e o seu papel educacional e debatendo,

---

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Sherman and Rogoff, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, 15.

<sup>64</sup> Anne Higonnet e Irit Rogoff (1994) apud Daniel Sherman, J. and Irit Rogoff, *ibid.* 16.

<sup>65</sup> Ibid. 12.

<sup>66</sup> Macdonald, "Expanding Museum Studies: An introduction " 4.

<sup>67</sup> Ver Karp, "Introduction: Museums and Communities: the Politics of Public Culture."

<sup>68</sup> Elizabeth Crooke, "Museums and Community," in *A companion to museum studies*, ed. Sharon Macdonald (Oxford: Blackwell, 2006), 180.

como consequência, a noção de *canon* e a apresentação de informação. A partir do final do século vinte, iniciam uma discussão acerca do conteúdo das coleções e do propósito dessa atividade<sup>69</sup>. No entanto, segundo Elizabeth Crooke, é só a partir de 2000 que os termos “comunidade” e “comunidade inclusiva” foram intensamente abordados na literatura sobre arte e museus. A colaboração das comunidades na construção de discurso permite ao museu “alcançar novas audiências, construir confiança, e restabelecer o [seu] papel na sociedade contemporânea”<sup>70</sup>. Considera ainda que o comprometimento de uma comunidade para com o museu surge através do desenvolvimento de projetos, que afirmam as identidades locais ou o desenvolvimento social. O envolvimento com a comunidade foi, segundo a autora, o caminho encontrado pelos museus para reverter a imagem da “estrutura grandiosa e impositiva” que caracterizava o museu “tradicional”<sup>71</sup>. As comunidades começam agora, autonomamente, a revelar um interesse em desenvolver os seus próprios museus e exposições autorrepresentativas, através das quais afirmam a sua “história [colectiva] e capacidade de empoderamento”<sup>72</sup>. Como afirma Mullen Kreamer, os museus e as exposições possuem atualmente um papel revelador na sociedade, “[representando] mais do que aquilo que as pessoas que [neles trabalham] imaginam”<sup>73</sup>. As histórias das comunidades, das exposições e dos museus são, segundo Crooke, “a forma [encontrada pelos museus] de evitar as grandes narrativas da história da nação e do Estado [e revelam] uma oportunidade de dar voz às minorias”<sup>74</sup>. Muitos museus na contemporaneidade passam, então, a expor núcleos de objetos “produzidos em massa [e] reunidos por colecionadores particulares (não pertencentes à elite) e provenientes da cultura material do dia-a-dia e do passado recente, identificados com “a classe trabalhadora e as culturas minoritárias”<sup>75</sup>.

Esta política de representação que caracteriza os museus na atualidade procura, segundo Knell<sup>76</sup>, legitimar e reforçar a identidade de um grupo ou comunidade, através da aquisição e exposição da cultura material. Reunir fragmentos da cultura material é também, nas palavras de Macdonald, um modo de assegurar “a representação de valores e formas culturais e um passado cujo futuro é incerto”<sup>77</sup>. Kreamer considera que as comunidades olham

---

<sup>69</sup> Huyssen (1995), apud Sharon Macdonald, "Collecting Practices," *ibid.*, 88.

<sup>70</sup> Elizabeth Crooke, "Museums and Community," *ibid.*, 183.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Mullen Kreamer, "Defining Communities Through Exhibiting and Collecting," 368.

<sup>74</sup> Crooke, "Museums and Community," 183.

<sup>75</sup> Sharon Macdonald, "Collecting Practices," *ibid.*, 88.

<sup>76</sup> Knell (2004), apud MacDonald, *ibid.*

<sup>77</sup> MacDonald, *ibid.* 89.

para os museus como lugares de articulação identitária<sup>78</sup>. Por isso, os museus possuem a responsabilidade de assegurar que as exposições estabelecem relações dinâmicas entre a história e a cultura<sup>79</sup>. Abraçar o conceito de comunidade, é para Crooke, o modo mais eficaz de revisitar questões identitárias, com um papel e um valor social. Encorajar a participação das comunidades no museu é ainda, segundo a autora, a forma de o “democratizar, trazendo novas vozes, novas histórias e novas pessoas”<sup>80</sup>. Ross defende que esta mudança do objeto colecionável está intimamente ligada com a reclamação do espaço museológico como um espaço de representação da sociedade e da sua diversidade<sup>81</sup>. Tal como Crooke, MacDonald entende o recurso à cultura material como um meio de democratização do museu<sup>82</sup>. Em consequência, o colecionismo é visto, pela última autora, como meio de integração na comunidade<sup>83</sup>.

Em resumo, desde os anos oitenta até à atualidade, os museus públicos enfrentaram um novo paradigma de inclusão de novas vozes e representações. As suas coleções, antigamente caracterizadas como demonstrações de poder hegemónico e doutrinário, passaram a partir do século vinte, a afirmar o seu carácter múltiplo e inclusivo. Espera-se que o museu seja hoje um lugar aberto e receptivo. Segundo Paul Basu e Sharon Macdonald, a prática de representar dos museus tem hoje uma matriz experimental e pretende “torna[r] visível o invisível”<sup>84</sup>, sendo as exposições entendidas como um “laboratório” autorreflexivo gerido por vários “atuantes” – visitantes, curadores, objetos, tecnologias, espaço institucional e arquitectónico –, que são colocados em confronto, sem certezas quanto ao resultado final. Lembrando Shapin e Schaffer, pode-se afirmar que as exposições e as coleções, continuam a constituir-se como “mediações políticas, ideológicas, institucionais [e agora também] tecnológicas”<sup>85</sup>.

### 1.3 As políticas de representação em Portugal

Nesta segunda seção, o contexto museológico português é analisado recorrendo a duas abordagens distintas. A primeira propõe uma breve reflexão sobre o desenvolvimento do panorama museológico português, centrando-se essencialmente na análise de cinco

---

<sup>78</sup> Mullen Kreamer, "Defining Communities Through Exhibiting and Collecting," 370.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Crooke, "Museums and Community," 183.

<sup>81</sup> Sharon Macdonald, "Collecting Practices," *ibid.*, 92.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Catherine Ross, "Collections and Collecting," in *Making City Histories in Museums*, ed. Gaynor Kavanagh and Elisabeth Frostick (London: Leicester University Press, 1998), 125.

<sup>84</sup> Sharon Macdonald and Paul Basu, "Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science," in *Exhibition Experiments*, ed. Sharon Macdonald and Paul Basu (Oxford Blackwell, 2007), 2.

<sup>85</sup> Shapin and Schaffer (1985) *apud* *ibid.* 9.



instituições artísticas que determinaram a ação cultural entre 1945 e 1974 – o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Nacional Soares dos Reis, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, a Fundação Calouste Gulbenkian e Centro de Arte Contemporânea (instalado no MNSR) –, instaurando políticas museológicas inovadoras apesar da situação política conturbada vivida na época. A segunda centra-se na relação existente entre os órgãos de poder governamental e a produção artística durante o Estado-Novo (1933-1974). Este período histórico compreende a ação de Salvador Barata Feyo como diretor do MNSR (entre 1950 e 1960) e apresenta uma realidade político-cultural que vai influenciar de um modo determinante a política de aquisição e exposição do Museu<sup>86</sup>, tornando explícita a relação dos artistas com o poder instituído.

### *1.3.1 O desenvolvimento dos museus portugueses*

As reformas políticas introduzidas pela vitória do liberalismo em 1833 – a implementação do constitucionalismo, a extinção dos conventos e nacionalização dos bens da igreja e a consequente adopção de novos valores culturais (exaltação da história nacional, gosto romântico, conceito de monumento histórico-artístico) – fizeram emergir novas realizações museológicas, que se traduzem em mudanças na natureza das coleções. Porém, datam do período medieval os primeiros registos que comprovam a existência de coleções em Portugal, “através de inventários e de testamentos da Casa Real e da nobreza, assim como dos bens da Igreja, em mosteiros, conventos, catedrais, igrejas de peregrinação paróquias, ermidas e capelas”<sup>87</sup>. Estes bens artísticos, arqueológicos e científicos encontravam-se, segundo Brigola, na posse de instituições religiosas, nomeadamente as Sés de Braga, Coimbra e Évora. Durante o Renascimento a formação das coleções fica a cargo dos humanistas, que consideravam a classificação e a datação como elementos descritivos. Os príncipes da Igreja e do Estado e os eruditos são os principais colecionadores desta época, interessados pela recolha de espécimes arqueológicos, numismáticos, artísticos, naturais e científicos<sup>88</sup>. No entender de João Brigola, o reinado de D. João V (1707-1750) surgiu no campo museológico como uma tentativa de acerto de Portugal com a Europa<sup>89</sup>. O monarca instituiu em 1720 a Academia da História Portuguesa e no ano seguinte, atribuiu a missão de salvaguarda do património edificado e dos bens móveis através do Alvará sobre a Conservação dos Monumentos Antigos a académicos e sócios. As iniciativas da Coroa, assim como de

---

<sup>86</sup> Tema discutido no capítulo III.

<sup>87</sup> João Brigola, "Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal," Sciello, <http://hdl.handle.net/10174/8327>. Acessado em: 02.12.14.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

eruditos, aristocratas e clérigos, dirigiam-se para as obras de arte em geral (em especial para a pintura), mas sobretudo para a numismática e medalhística. Também é possível observar o interesse pela natureza, bem como pela acumulação desordenada de objetos. Porém, segundo Brigola, pouco permaneceu até hoje, devido à completa devastação provocada pelo sismo que atingiu a cidade de Lisboa em 1755<sup>90</sup>.

No período Pombalino – regido pela política do absolutismo esclarecido – as iniciativas estatais ganharam força e são criados os museus de história natural e os jardins botânicos da Ajuda (1768) e da Universidade de Coimbra (1772). A educação do príncipe e a reforma da universidade explicam a urgência do ensino e a difusão das ciências físicas e naturais. Os princípios da observação direta e o experimentalismo tornaram urgente a construção de equipamentos museológicos, atribuindo uma nova dimensão ao conceito de Museu<sup>91</sup>. O público tornou-se mais abrangente, foi implementada uma política de abertura pública do museu, sofisticaram-se os equipamentos e instalações, contrataram-se especialistas estrangeiros e funcionários permanentes, organizando-se expedições científicas<sup>92</sup>. No período seguinte, pós-Pombalino, o colecionismo privado de cariz naturalista ganhou especial relevância com os gabinetes de medalhas e antiguidades de aristocratas, eruditos, eclesiásticos. Porém, no final de setecentos instalava-se já “a consciência de que a designação de Museu se devia reservar para iniciativas que envolvessem uma dimensão – e uma ambição – que superassem a realidade (...) do vulgar coleccionismo privado”<sup>93</sup>. Segundo Brigola, o museu ficou associado a “um espaço de exibição fisicamente mais vasto, dotado de um quadro de profissionais e assumi[u] obrigações permanentes para com o público”<sup>94</sup>.

No entanto, como já referido, é somente a partir do liberalismo que os objetos artísticos e arqueológicos – a par dos objetos de história natural e dos artefactos etnográficos recolhidos nos museus da Ajuda, da Universidade, da Academia das Ciências, da Escola Politécnica de Lisboa e da Academia Politécnica do Porto – são dotados de autonomia museal<sup>95</sup>. Segundo António Passos, é neste contexto que surge “a primeira expressão museológica do liberalismo português”<sup>96</sup>. Esta nasce com o príncipe regente D. Pedro, em pleno cerco da cidade do Porto pelas forças absolutistas (1832-1833), ao estabelecer o *Museu de Pinturas, Estampas e outros objectos de Belas-Artes* no Convento de Santo António da

---

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> António Manuel Passos de Almeida, "Contributos ao Estudo da Museologia Portuguesa no século XIX," *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património* V-VI (2006-2007): 31.

Cidade. O seu acervo constituiu-se “[a partir das] colecções do mosteiro de Tibães e de Santa Cruz de Coimbra, [assim como] de outras ordens religiosas e casas sequestradas”<sup>97</sup>. Desta forma cumpria uma função didática, destinando-se a auxiliar a aprendizagem dos alunos da Academia de Belas-Artes e a instruir “[o] gosto e o juízo” do povo<sup>98</sup>. O Museu Portuense, nome pelo qual ficou conhecido, inaugura apenas em 1840, com uma estreita ligação à Academia Portuense de Belas-Artes. Este Museu era detentor não só das obras oriundas dos conventos extintos, como das “provas escolares dignas de mérito”<sup>99</sup>. Assim, “assistimos ao desabrochar desta instituição que contava com uma considerável adesão de jovens artistas e no seio da qual se formavam muitos dos que, no contexto da produção de arte nacional, melhores resultados alcançavam”<sup>100</sup>.

No século dezanove, as colecções artísticas assumiram, segundo Brigola, “um papel central nas preocupações museológicas de particulares”, de que são exemplo as galerias de João Allen, Pedro Daupias, Monteiro de Carvalho, Alfredo Keil, do rei D. Luís<sup>101</sup>. Raquel Henriques da Silva realça também a vontade da nova ordem liberal – inspirada no ideal político francês – de dotar o país de um conjunto descentralizado de museus de Belas-Artes, articulados com bibliotecas e museus de ciência, técnica e indústria, sediados em Lisboa e no Porto. Porém, segundo a autora, estas iniciativas irão ser, até meados do século dezanove, “ciclicamente renunciadas sem que sejam criadas condições para a sua efectivação”<sup>102</sup>. Para compensar esta ausência, surgem instituições museológicas relacionadas com a natureza, como o Jardim Botânico da Escola Politécnica, o Jardim Zoológico e o Aquário Vasco da Gama, todas elas situadas em Lisboa<sup>103</sup>. Esta incapacidade do Estado Português de classificar e preservar o seu património manter-se-á até ao arranque da Regeneração (1851), apesar dos esforços confirmados pela abertura ao público do museu particular de John Allen no Porto (adquirido pelo município em 1850), do Museu Arqueológico do Carmo (criado em 1864 em Lisboa), do Instituto Arqueológico de Coimbra (criado em 1877) e do Museu dos Serviços Geológicos (criado em 1857)<sup>104</sup>. As últimas décadas deste século foram, porém, favoráveis

---

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Raquel Henriques da Silva, "Os museus: história e prospectiva," in *Panorama da Cultura Portuguesa*, ed. F. Pernes (Porto: Afrontamentos e Fundação de Serralves, 2002), 68, 69.

<sup>99</sup> Elisa Soares, "Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX no Museu Nacional Soares dos Reis constituição de uma colecção," in *Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura Portuguesa, 1850-1950*, ed. Museu Nacional Soares dos Reis (Porto: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 1996), 16.

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Brigola, "Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal".

<sup>102</sup> Silva, "Os museus: história e prospectiva," 69.

<sup>103</sup> Brigola, "Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal".

<sup>104</sup> Silva, "Os museus: história e prospectiva," 70.

para os museus portugueses, propiciando a criação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (1884) e do Museu Etnográfico Português<sup>105</sup>.

Partindo também das coleções religiosas provenientes dos conventos extintos – tal como acontece com o Museu Portuense – surge em 1869 a primeira Galeria de Pintura da Academia Real de Belas-Artes, no convento de S. Francisco em Lisboa. Esta ficou responsável pela inventariação e conservação destas coleções, mudando-se em 1884 para o Palácio de Alvor Pombal alugado pelo Estado. Assim surge o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, que tinha como objectivo principal a instalação de um “Museu Central” a partir de “subnúcleos de museus” de pintura, escultura, desenhos, gravuras, arquitetura, arte industrial e arqueologia, seguindo um projeto de Sousa Holstein que nunca veio a concretizar-se<sup>106</sup>.

A implementação da República reforçou a “vontade política e legal de dar corpo a uma rede de museus nacionais e regionais” que, de acordo com uma visão pedagógica, patrimonial e artística, atuasse na divulgação e descentralização<sup>107</sup>. Assim, foi criado um decreto-lei em 1911 que determinou a institucionalização de três circunscrições artísticas distribuídas por Lisboa, Porto e Coimbra e dirigidas por conselhos de Arte e Arqueologia que detinham a “responsabilidade da guarda dos monumentos e direção dos respetivos museus”<sup>108</sup>. Deste modo, foram criados em Lisboa a divisão do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia em dois museus, o Museu de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea. Além destes, foram igualmente criados na capital o Museu Etnológico Português e o Museu Nacional dos Coches. No Porto, o Museu Soares dos Reis recebia as coleções do Museu Portuense e, em Coimbra, era fundado o Museu Machado de Castro<sup>109</sup>.

O Museu Nacional de Arte Antiga nasce em 1911, destinando-se a abrigar objetos “que vão desde a fundação de Portugal enquanto país independente, até aos primeiros anos do século XIX”<sup>110</sup>. O diretor, José de Figueiredo (1911-1937), converte a instituição do século dezanove num museu “moderno, transformando um ‘armazém’ [...] num lugar que dá relevo à cuidada exposição de peças de qualidade”<sup>111</sup> cuja coleção se caracteriza pela apresentação de pintura, escultura, ourivesaria e artes decorativas, europeias, de África e do Oriente<sup>112</sup>.

---

<sup>105</sup> Ibid.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Brigola, “Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal”.

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Silva, “Os museus: história e prospectiva,” 75.

<sup>110</sup> José Luís Porfírio, *A pintura no Museu Nacional de Arte Antiga* (Lisboa: Edições INAPA, 1992), 37.

<sup>111</sup> Ibid.40.

<sup>112</sup> Museu Nacional de Arte Antiga, <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes>. Acessado em: 12.06.15.

Enquanto diretor deste museu, Figueiredo irá dotá-lo das metodologias de trabalho museológico mais atualizadas (inventário, estudo, conservação e restauro) aplicando-as aos diversos acervos (em especial ao de pintura), trabalhando também na reorganização dos espaços e critérios museológicos<sup>113</sup>. Deve-se a José de Figueiredo a concepção do projeto de renovação dos espaços do antigo do convento, assim como a criação de raiz de um anexo moderno para o novo museu, pensado à semelhança de outros museus europeus. Figueiredo propõe desde 1924, a extensão oriental do museu para os terrenos onde, cerca de dez anos mais tarde, começaria a ser construído o Instituto José de Figueiredo vocacionado para o estudo, conservação, e restauro de obras de arte<sup>114</sup>. O novo edifício abre ao público em 1940 (já sob a liderança de João Couto) para a comemoração dos oitocentos anos da nacionalidade portuguesa. A exposição “Primitivos Portugueses, 1450-1550” permitiu mostrar, neste contexto, a “qualidade e variedades da Escola Portuguesa de Pintura”<sup>115</sup>. José Luís Porfírio caracteriza o edifício como um “cubo gigantesco dividido em três pisos dedicados à exposição e [ainda] um outro para reservas, com um notável tratamento ‘natural’ de climatização”<sup>116</sup>. João Couto cria também um gabinete de estampas, um auditório e uma biblioteca, assim como uma nova galeria de exposições temporárias e novas instalações técnicas e administrativas. A partir de 1952 surge neste Museu o primeiro Serviço de Educação do país e é inaugurada a oficina de restauro e estudo científico de obras de arte<sup>117</sup>.

Desde os anos trinta até aos anos sessenta, o contexto museológico do Estado-Novo necessita ser encarado, segundo Brigola, “à luz dos princípios ideológicos do regime” que privilegiava na opinião do autor, “o restauro interpretativo do património edificado e o comemorativismo nacionalista”<sup>118</sup>. Em 1932, a publicação do decreto nº 20985, extingue os Conselhos de Arte e Arqueologia, concentrando as suas funções num Conselho Superior de Belas-Artes, na dependência do Ministério de Instrução Pública. Esta medida centralizadora de poder fez-se acompanhar de uma classificação de museus em três categorias: museus nacionais, regionais e municipais<sup>119</sup>. O Museu Soares dos Reis volta, por isso, a estar na dependência da Escola de Belas-Artes do Porto, sendo passados meses eleito Museu Nacional, por decreto-lei. Reabre ao público em 1933, correspondendo o período subsequente aos primeiros anos de direção de Vasco Rebelo Valente, primeiro diretor do Museu (1883-

---

<sup>113</sup> Silva, "Os museus: história e prospectiva," 76.

<sup>114</sup> Ibid. 77.

<sup>115</sup> Porfírio, *A pintura no Museu Nacional de Arte Antiga*, 41.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid. 42.

<sup>118</sup> Brigola, "Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal".

<sup>119</sup> Silva, "Os museus: história e prospectiva," 80.

1950) e à transferência do Museu para o Palácio das Carrancas. O Museu é classificado Imóvel de Interesse Público em 1934 e considerado património do Estado em 1937, dando-se início a um período de recuperação do edifício. Ainda nesse ano, são integradas em depósito as coleções do Museu Municipal do Porto – coleções de natureza variada, desde pintura a artes decorativas, lapidária e arqueologia que conferem ao museu um carácter misto”<sup>120</sup>. Porém, a fracção mais significativa é representada pela coleção particular de John Allen – de mais de 600 pinturas – adquirida pelo município em 1850.

O MNSR é inaugurado em 1942, com a apresentação permanente das suas coleções. O crescimento da coleção de pintura deve-se, além das aquisições de obras “contemporâneas”, a valiosos legados e doações feitos ao Museu Municipal, entre os quais destacamos na pintura a presença de autores como Artur Loureiro, Silva Porto e Henrique Pousão<sup>121</sup>. Desde os anos trinta até aos anos cinquenta, a direcção é assegurada por Vasco Valente, cuja política de aquisição é caracterizada pelo incentivo às artes decorativas. A partir dessa data fica entregue a Salvador Barata Feyo, período de direcção que será analisado posteriormente, neste relatório.

Embora o Museu de Arte Antiga seja entendido durante o Estado-Novo “como modelo dinamizador da atividade museológica”<sup>122</sup>, é de salientar também o papel do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) que viveu a partir de 1945<sup>123</sup>, um dos seus períodos mais positivos sob a direcção de Diogo de Macedo. Este último foi dirigido interruptamente por artistas plásticos (na sua maioria pintores). Desde a sua fundação em 1911 até aos anos setenta, a direcção foi ocupada por Carlos Reis (1911-14), Columbano Bordalo Pinheiro (1914-29), Sousa Lopes (1929-44), Diogo de Macedo (1945-59) e Eduardo Malta (1959-70).

As primeiras duas lideranças são marcadas pela integração maioritária de pintura romântica e naturalista. É Columbano Bordalo Pinheiro quem incorpora as primeiras obras modernistas na coleção do museu. Na direcção de Sousa Lopes é de evidenciar a importância simbólica da década para a orientação da instituição que deve ser entendida, segundo Helena Barranha, “como parte da agenda política e ideológica do Estado-Novo e da ‘política do espírito’ de António Ferro”<sup>124</sup>, marcante também para a ‘Exposição do Mundo Português’ de

---

<sup>120</sup> H. M. J. Cuñarro, "Museu Nacional Soares dos Reis," in *Arte e Cultura da Galiza e Norte de Portugal: Museus III*, ed. Marina (2005), 72.

<sup>121</sup> Soares, "Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX no Museu Nacional Soares dos Reis constituição de uma colecção," 17.

<sup>122</sup> Silva, "Os museus: história e prospectiva," 80.

<sup>123</sup> Diogo Macedo, "I Catálogo Guia. Datado de Abril de 1945," ed. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa 1945).

<sup>124</sup> Lira (2010), apud Helena Barranha, "Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea," in *Arte Portuguesa do Século XX: 1910-1960*, ed. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa

1940<sup>125</sup>. Neste contexto, segundo a autora, o MNAC “foi condicionado pela acção cultural do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) ‘que, através das suas exposições de arte moderna, proporcionava finalmente aos modernistas reconhecimento e encomendas oficiais: os premiados nas diversas iniciativas de António Ferro foram tendo obras adquiridas pelo museu que, no entanto, continuou também a comprar nos salões tardo-naturalistas da SNBA e dos sucessivos grupos Silva Porto’”<sup>126</sup>.

Helena Barranha considera que, durante a direção de Diogo de Macedo, a programação moderna do MNAC era “comparável à de instituições congéneres a nível Europeu”. O escultor, acompanhava as práticas museológicas e artísticas de outros países, ainda que as contingências políticas e as específicas deste museu tenham desafortunado tentativas “mais radicais como se ensaiavam noutras instituições”<sup>127</sup>. Mesmo assim, após tomar posse do MNAC em 1945, este diretor reformula e reorganiza o museu criando uma entrada independente pela Rua Serpa Pinto. Reconhecendo a reduzida dimensão das salas expositivas, amplia arrecadações e arquivos, criando nove salas de exposição, e remetendo a última para a antecâmara do Museu através da valorização do pátio-jardim na nova entrada. As obras realizadas no interior do edifício foram essencialmente de “arejamento, solidificação, distribuição de luz, defesa das obras de arte, modernização e substituição dos materiais, prolongamento de perspectivas, valorização exposicional e simplificação”. Diogo de Macedo caracteriza-as como “[obras] de higiene museográfica, simplesmente enquanto outra, perfeita e definitiva não se realiza”<sup>128</sup>. A exposição encontrava-se organizada por núcleos, “visto a impossibilidade de quaisquer outras modificações”<sup>129</sup>. Assim, este diretor destina a primeira sala aos principais artistas portugueses do primeiro quartel do século vinte, ficando a segunda inteiramente consagrada a Columbano. A terceira sala apresenta, em 1945, pintores do último quartel do século dezanove e a seguinte é destinada a exposições temporárias. Na quinta galeria foram expostos os artistas modernos, alguns dos quais contemporâneos de Macedo. As obras expostas na sexta divisão (de diversos autores e provenientes de legados e de provas académicas) destinavam-se, em 1945, a incorporar a

---

Museu Nacional de Arte Contemporânea, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, Leya 2011), 19.

<sup>125</sup> A “Exposição do Mundo Português” (23 de junho – 2 de dezembro de 1940) aconteceu em Belém na cidade de Lisboa. Esta teve como objetivo comemorar a data da Fundação do Estado Português (1140) e da Restauração da Independência (1640) mas, essencialmente, pretendeu celebrar a consolidação do regime totalitário do Estado-Novo (1933-74). Esta surgiu na sequência da participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris (1937), Nova Iorque e S. Francisco (1939).

<sup>126</sup> Lira (2010), apud Barranha, “Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea,” 19.

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Macedo, “I Catálogo Guia. Datado de Abril de 1945.”

<sup>129</sup> Ibid.

coleção de museus diversos a título temporário. Na sétima sala estavam representados, segundo Diogo de Macedo, os artistas Românticos portugueses “a par de outros mais modernos [...] em escolha intencional de distinção da melhor parte das coleções do Museu”<sup>130</sup>. Na última divisão expositiva prestava-se homenagem a Soares dos Reis e a Simões de Almeida. Na opinião do diretor, “um museu de arte moderna nunca pode ser definitivo, com o carácter extático e completo de qualquer outro”<sup>131</sup>. Este diretor era por isso defensor da “renovação periódica das exposições”<sup>132</sup>. No pátio (jardim de entrada) cria uma galeria de escultura ao ar-livre, consagrada à escultura em mármore e bronze – a primeira em Portugal a organizar-se como parte integrante do museu.

Com Diogo de Macedo na liderança do Museu Nacional de Arte Contemporânea a coleção, no entender de Helena Barranha, passou pelo período de maior crescimento “com a incorporação de mais de mil e trezentas obras, que vieram completar os principais núcleos da segunda metade do século dezanove (Miguel Ângelo Lupi, José Malhoa, Alfredo Keil, Silva Porto e Henrique Pousão)”<sup>133</sup>. O espólio da primeira metade do século vinte viu-se aumentado com obras de artistas como António Carneiro, Abel Manta, Carlos Botelho, Milly Possoz, Dordio Gomes, Eduardo Viana, Mário Eloy e Vieira da Silva. Merece distinção, no entender da autora, “a integração de um conjunto de pinturas de Amadeo Souza Cardoso, tendo as obras *Tristezas* e *Cabeça* sido doadas ao museu pelo próprio director”<sup>134</sup>. Paralelamente, Diogo de Macedo teve uma ação única até aí no campo da investigação e da edição de livros e catálogos sobre história de arte portuguesa contemporânea. Lança catálogos-guia, a partir de 1945, tal como uma coleção de monografias dos principais artistas representados na coleção – intitulada “Cadernos do Museu” – e publica também regularmente na revista “Ocidente”<sup>135</sup>.

O MNAC, sob a direção de Diogo de Macedo, sedimentou uma política de depósito de obras de arte noutros museus portugueses, a título precário e sem perda de direitos de propriedade. Entre meados da década de quarenta e fim da década de cinquenta, deposita dezenas de obras em diferentes museus regionais, como é o caso de Viseu, Bragança, Caldas da Rainha, Figueira da Foz, Cascais, Museus Municipais de Lisboa e Museu Soares dos Reis, no Porto. No entanto, o escultor exclui destes empréstimos as obras doadas ou legadas por particulares, assim como as adquiridas pelo Legado de Valmor. Adicionalmente, não autoriza que sejam dispensadas parte das obras de arte armazenadas nas reservas, dado fazerem parte

---

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Barranha, “Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea,” 23.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Ibid.24.



de núcleos que periodicamente são expostos nas salas do Museu. Argumenta que “em Portugal [o MNAC] é o único representativo da história evolutiva da nossa Arte Contemporânea e por isso arquiva as peças que melhor a descrevem (...)”<sup>136</sup>.

Diogo de Macedo elogia o esforço colocado na renovação dos museus de arte portugueses em 1956, afirmando que nestes “[se construíram] novos edifícios, reformaram-se outros e criou-se um instituto de investigação científica de obras de arte, de restauro e de beneficiação. Organizaram-se salas de arte moderna nalguns, estabeleceram-se outros com esse carácter particular, adquiriram-se muitas centenas de obras, desenvolveram-se arquivos, iniciaram-se inventários e catalogações, fundiram-se em bronze os moldes de muitas dezenas de esculturas pertencentes ao espólio da Nação, ordenaram-se visitas às galerias e realizaram-se contínuas exposições temporárias, com a publicação de catálogos, boletins e monografias referentes a esses museus”. Este diretor considera também que “os Museus Nacionais e os subsidiados pelo Estado deram [nesta época] as melhores contribuições às exposições de Arte Portuguesa no estrangeiro, de iniciativa do Governo ou de carácter Internacional, concorrendo às Bienais de Arte Moderna e outras eventuais”<sup>137</sup>.

Diogo de Macedo apoiava e era consultor do Secretariado Nacional de Informação, informando regularmente este organismo de propaganda e controle do regime salazarista quais os artistas cuja expressão artística melhor se enquadrava quer no contexto nacional, quer internacional. Entendia que o SNI “com o seu programa de encorajamento às Artes, particularmente modernas ou integradas no espírito actualizado [...] [fomentava] tarefas de cultura [e que a] expansão desse organismo, com uma delegacia no Porto, pela província além, em manifestações de gosto popular, foram declarados os efeitos da sua acção emulativa e modernizadora”<sup>138</sup>.

O escultor, politicamente engajado com o regime do Estado-Novo, foi no entanto o fundador de um “modelo modernista” de museu português, seguido cerca de cinco anos mais tarde pelo seu colega Salvador Barata Foyo, no MNSR no Porto<sup>139</sup>. O modernismo dos museus portugueses desta época estava, por isso, circunscrito aos limites do poder salazarista. Embora se declarassem detentores de um espírito vanguardista, estes museus encontravam-se, tal como muitos museus europeus do século dezanove, restritos a uma política de

---

<sup>136</sup> Diogo Macedo, "Deposito de obras de arte em Museus Regionais. Ofício dirigido ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e datado de 23 de Novembro. ,” in *Correspondência Expedida* (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1954).

<sup>137</sup> "Caraterização do contexto sociocultural da época," in *Correspondência Expedida* (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1956).

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> Este tema é abordado neste relatório no capítulo “Políticas de aquisição e exposição do MNSR durante o período de direção de Salvador Barata Foyo”.

representação dominada pelo poder totalitário que, “A Bem da Nação”, definia aquilo que era exposto ou omitido. A tomada de posse do seu sucessor Eduardo Malta – a partir de 1959 e até 1970 – é pelo contrário, marcada pelo alheamento do MNAC em relação à arte contemporânea tanto nacional, como internacional<sup>140</sup>.

Ainda durante o Estado-Novo verifica-se o lançamento de um plano de museus nacionais etnográficos e são desenvolvidas atividades associadas às Comemorações Centenárias de 1940, como é exemplo o Museu de Arte Popular inaugurado em 1948<sup>141</sup>. No decorrer da década de quarenta merece especial relevo a criação do Museu José Malhoa – o primeiro edifício criado de raiz –, caracterizado por Raquel Henriques da Silva como “a apoteose do gosto naturalista”<sup>142</sup>. A partir da década de sessenta, vários factores proporcionam novas visões patrimoniais e museológicas quer em termos legislativos – com o surgimento de um decreto<sup>143</sup> que regulamentava os museus de Arte, História e Arqueologia –, quer associativos com a criação da Associação Portuguesa de Museologia em 1965. Este ano é igualmente marcado pela criação do Museu de Etnologia do Ultramar (1965) que, depois da independência das ex-colónias com a queda da ditadura, passa a denominar-se Museu Nacional de Etnologia<sup>144</sup>.

Também no final da década de sessenta surgem novas propostas museais com a inauguração do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), em 1969. Segundo Raquel Henriques da Silva, a FCG fundada em 1956, pelo facto de ser uma organização privada e de dispor de elevados financiamentos, vai conseguir demonstrar “a diversidade das suas iniciativas desenvolvimentistas, a clara opção de modernidade e a sua independência em relação à ideologia do regime”<sup>145</sup>. O Presidente da Fundação, José Azeredo Perdigão (1955-1993) confirma o surgimento de um novo paradigma, ao referir em 1961 que “uma Fundação não deve ser por natureza ou definição um elemento estabilizador do existente. Ao contrário, à Fundação está reservado um grande papel em todas as tarefas que se destinam ao progresso da Humanidade, e progredir é, em todos os tempos, fundamentalmente criar, renovando...”<sup>146</sup>.

A distribuição e articulação das galerias de exposição permanente neste museu encontram-se organizadas segundo uma lógica cronológica que determina dois circuitos independentes no interior do percurso. O primeiro circuito é dedicado à Arte Oriental e

---

<sup>140</sup> Barranha, "Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea," 24.

<sup>141</sup> Brigola, "Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal".

<sup>142</sup> Silva, "Os museus: história e prospectiva," 84.

<sup>143</sup> Decreto-lei 46.758 de 18 de Dezembro de 1965.

<sup>144</sup> Brigola, "Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal".

<sup>145</sup> Silva, "Os museus: história e prospectiva," 86.

<sup>146</sup> Azeredo Perdigão apud Hernâni Cidade, "Relatório do Presidente : José de Azeredo Perdigão " *Revista Colóquio de Artes e Letras* 1961.

Clássica e evolui através das galerias da Arte Egípcia, Greco-Romana, Mesopotâmia, Oriente Islâmico, Arménia e Extremo-Oriente. O segundo percurso é dedicado à Arte Europeia, com núcleos dedicados à Arte do Livro, à Escultura, Pintura e Artes Decorativas esta última com especial destaque para a arte francesa do século dezoito e para a obra de René Lalique<sup>147</sup>. Expõe-se neste circuito uma diversidade de peças representativas das variadas manifestações artísticas da Europa, desde o século onze até meados do século vinte<sup>148</sup>.

O Centro de Arte Moderna (CAM) formado posteriormente em 1983 pela mesma Fundação, apresenta uma coleção constituída por obras de arte dos séculos vinte e vinte e um e reúne peças de artistas portugueses e internacionais. Porém, nesta coleção é especialmente relevante o valor atribuído à arte portuguesa, assim como à arte britânica. A presença de artistas internacionais está associada, sobretudo, com relacionamentos criados entre estes e vários artistas nacionais e com a programação artística internacional, desenvolvida pela Fundação Calouste Gulbenkian a partir da data da sua criação<sup>149</sup>.

Com a chegada do regime democrático em 1974, assiste-se a um interesse renovado pelo património natural e cultural, que dá origem à “protecção e musealização de numerosos sectores da paisagem portuguesa”<sup>150</sup>. Este contexto contribuiu igualmente para “uma verdadeira explosão museal”<sup>151</sup> com o apoio das comunidades locais e autarquias. O fenómeno resultaria na municipalização do universo museológico, inspirado na *Nova Museologia* – corrente teórica intimamente ligada “ao conceito de cultura material e ligação à comunidade, território e identidade”<sup>152</sup>, que caracterizaria os museus portugueses entre 1980 e 1990. Segundo Duarte, durante esta década, assiste-se à proliferação de “museus locais”, que emergem dotados de uma nova dinâmica no campo museológico português. Verifica-se uma “reorientação do museu no sentido da territorialização, bem como um significativo alargamento da noção de património. A noção de património surge associada a múltiplas vertentes, sendo considerada “elemento essencial da vida das populações e como potencial recurso a ser usado na revitalização das respectivas identidades locais”<sup>153</sup>.

O Centro de Arte Contemporânea (CAC) surge em 1974 no Porto, para marcar o

---

<sup>147</sup> A coleção de obras de René Lalique (1860-1945) apresenta um núcleo de joias e outros objetos dos quais se destacam os vidros.

<sup>148</sup> Museu Gulbenkian, <http://museu.gulbenkian.pt/Museu/pt/Museu/Edificio>. Acessado em: 10.08.15.

<sup>149</sup> FCG CAM, <http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/OCAM>. Acessado em: 29.06.15.

<sup>150</sup> Brigola, "Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal".

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Alice Duarte, "Museus Portugueses de 1974 à actualidade: da resolução de problemas funcionais à comunidade," *Em Questão* 2012, 19.

panorama artístico nacional com a apresentação ou exposição de propostas portuguesas e internacionais que assinalavam a atualidade da época. O CAC é criado no seguimento de uma manifestação – realizada a 10 de Junho de 1974 –, organizada por um grupo de artistas portuenses que, acompanhados do crítico de arte Fernando Pernes, propunham uma “Exposição-Levantamento da Arte do Século XX no Porto”, protestando contra a inexistência de qualquer museu dedicado à arte do século vinte. Esta proposta expositiva pretendia anunciar, a “morte” do Museu Nacional do Porto<sup>154</sup>, declarando simultaneamente a génese deste Centro que ficou instalado no MNSR. Funcionando no mesmo edifício, o CAC “t[inha] o apoio [do MNSR] para tudo o que se relaciona[va] com arte contemporânea”<sup>155</sup>, necessitando, para isso, de estar de “acôrdo [sic] com o Museu e [obter] a aprovação da Direcção Geral”. No momento do seu surgimento, o secretário de Estado da Cultura, João de Freitas Branco, convidou o crítico de arte Fernando Pernes para a direcção do MNSR com o objetivo de destituir Maria Emília Amaral Teixeira. Contudo, Pernes recusou este cargo “a favor de uma conciliação/compromisso com a então direcção do MNSR”<sup>156</sup>. O Centro tinha por isso uma direcção própria, o que permitia “aparentemente [a sua] autonomia pragmática, administrativa e financeira” relativamente ao MNSR. Dependendo diretamente da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), este Centro “passou a dispor, no entanto, dos mesmos apoios financeiros que tinham sido destinados ao Museu onde estava sediado”, como por exemplo o Fundo João Chagas e o apoio da FCG<sup>157</sup>.

O Centro (CAC) continha um depósito da coleção do Banco Pinto de Magalhães e várias aquisições que foram sendo feitas ao longo do seu funcionamento. O estudo realizado por Leonor Oliveira comprova que, durante o período em que o MNSR acolheu o CAC, e apesar dos inúmeros constrangimentos financeiros, um número elevado de obras de arte foram incorporadas no depósito do Museu. Se entre 1951 e 1986 foram integradas noventa e sete peças de arte moderna no MNSR, setenta e seis das quais adquiridas durante a existência do CAC. O auge das aquisições ocorre em 1977 e o mínimo no ano seguinte. A quase totalidade das obras foi adquirida através do Fundo João Chagas, com a exceção de uma adquirida por via do Fundo do Fomento Cultural, uma outra oferecida pelo artista Júlio Pomar e uma doação da autoria de Manuel Cargaleiro por Fernando Pernes<sup>158</sup>.

---

<sup>154</sup> Fátima Lambert and João Fernandes, "Porto 60/70: os Artistas e a Cidade," in *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*, ed. Museu de Serralves Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas (Porto: Asa, 2001), 260.

<sup>155</sup> Leonor de Oliveira, *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os antecedentes 1974-1989* (Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, Instituto de História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013), 102.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Ibid. 126.

<sup>158</sup> Ibid. 127.

Este contexto acabou por dificultar a coexistência do CAC no MNSR, levando à sua extinção em 1979<sup>159</sup>. Apesar das contingências apresentadas, verifica-se nesta época a entrada de obras na coleção do MNSR marcadas por um grande arrojado e atualidade, que incentivaram a constituição de um núcleo representativo do século vinte e afirmaram uma política de representação que incidia especialmente na escolha de artistas nortenhos. As obras pertencentes ao CAC foram posteriormente depositadas no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, aquando da sua formação, em 1989. Leonor de Oliveira reforça, no entanto, que a política de aquisições do Museu foi sendo sempre continuada com especial foco nas artes plásticas do século dezanove, exceptuando aquisições pontuais de artistas modernistas, incipientemente significativas para que sejam consideradas de forma única<sup>160</sup>. Desde o seu começo e, ao longo de toda a atividade que desenvolveu, o CAC foi exemplo de uma instituição museológica dedicada à arte do século vinte. Desta forma, constituiu um exemplo incontornável na divulgação da arte contemporânea da segunda metade dos anos setenta, produzindo exposições e eventos nos quais cruzava os mais emblemáticos nomes da produção artística nacional. Apesar disso, a cidade Porto era ainda dominada, após o fim da ditadura, por um extremo conservadorismo que resistia à novidade.

Após analisar o panorama museológico nacional, com especial enfoque nas instituições artísticas surgidas entre o período republicano e democrático, pode-se concluir que os três primeiros museus estudados – nomeadamente o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Nacional de Arte Contemporânea e o Museu Soares dos Reis nascem com o ressurgir do ideário nacionalista em Portugal. Apesar de se ensaiarem novas políticas de representação assentes numa visão moderna, estes museus nacionais mantêm, desde então até hoje, uma política de representação da nação, conservando e exibindo coleções que, fazendo parte do seu património, são tidas como “produtos do imaginário individual e nacional”<sup>161</sup>. Arrisca-se afirmar que todos eles seguem o modelo de museu público, que surge do contexto republicano francês. Nestes museus, o objecto artístico é exibido como propriedade pública e torna-se o elo de ligação entre o cidadão e o Estado, seu patrono.

Pelo contrário, os dois últimos organismos apresentados – a Fundação Calouste Gulbenkian e o Centro de Arte Contemporânea instalado no MNSR – surgem já entre o final do Estado-Novo e o início do período democrático e apresentam uma ruptura em relação ao

---

<sup>159</sup> "Introdução," in *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes 1974-1989* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013), 20,21.

<sup>160</sup> "O Museu Nacional Soares dos Reis," in *Museu de Arte Contemporânea de Serralves, os Antecedentes, 1974-1989* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013).

<sup>161</sup> Duncan, "Art museums and the ritual of citizenship," 95.

programa representacional anteriormente referido. O primeiro constitui-se nos anos cinquenta como uma instituição privada de mecenato artístico, que incentivava de um modo determinante a existência de uma relação mais direta do artista com o meio cultural envolvente. O segundo, surge com a declaração da democracia portuguesa em 1974 e, embora parcialmente dependente do Estado e instalado num museu nacional encontrava-se já liberto dos cânones habituais, apresentando a atualidade da prática artística da época.

### *1.3.2 O poder da representação no contexto artístico nacional durante o Estado-Novo*

O regime político do Estado-Novo impulsionou a realização de uma “arte oficial”, marginalizando outras manifestações, que paralelamente foram surgindo, acabando por condicionar o contexto artístico nacional fortemente marcado pela falta de liberdade, pela repressão e a censura<sup>162</sup>. Portugal vivia então, encerrado num forte isolamento em relação ao panorama artístico internacional da época, sendo o acesso à informação extremamente controlado pelo governo Salazarista através de instrumentos de domínio como Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.). Criado em 1933, por António Ferro, o SNP possuía um papel ativo na divulgação do ideário nacionalista e na padronização da cultura e das artes do Estado-Novo.

Entre 1935 e 1951 este organismo – renomeado Secretariado Nacional de Informação (S.N.I) em 1945 – promoveu as Exposições de Arte Moderna, gozando no contexto da época de um importante papel “renovador” da vida artística nacional. O ciclo de exposições anuais era exibido a par do naturalismo apresentado nos Salões da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), onde dominava a paisagem, a natureza morta, o retrato e as figuras populares. Estas manifestações representavam o espírito tradicional do gosto dominante, e satisfaziam declaradamente os interesses de um governo ditatorial<sup>163</sup>. Ferro criou os “Salões de Arte Moderna” e instituiu o “Prémio Amadeo Souza Cardoso”, nunca mostrando, porém, a obra deste autor. Os premiados nunca se distanciaram da arte oitocentista<sup>164</sup> e Ferro não chegou a criar um Museu de Arte Moderna.

O Secretariado de Propaganda Nacional foi também responsável pela organização da Exposição do Mundo Português, realizada em 1940 e apresentada como um “canto triunfal”<sup>165</sup> em glorificação da nação. A estrutura desta exposição foi garantida por um grupo

---

<sup>162</sup> Lambert and Fernandes, "Porto 60/70: os Artistas e a Cidade," 15.

<sup>163</sup> Rui Mário Gonçalves, "Artes Plásticas, nova criatividade, novo espírito crítico," in *Os Anos 40 na Arte Portuguesa* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), 45.

<sup>164</sup> Ibid.46.

<sup>165</sup> Bernardo Pinto de Almeida, "Do salão dos independentes de 1930 à grande exposição do mundo português de 1940," in *Pintura Portuguesa no Século XX* (Porto: Lello Editores, 1996), 71.

de dezassete arquitetos, dirigido por Cottineli Telmo. Cottineli fica não só responsável pela planificação global do evento, como também pela autoria do “Padrão dos Descobrimentos” em parceria com Leopoldo de Almeida. Participaram igualmente neste evento quarenta e três pintores entre os quais importa mencionar alguns nomes como Bernardo Marques, Carlos Botelho, Milly Possoz, Jorge Barradas, Estrela Faria, Sarah Afonso, Lino António e Almada Negreiros – que, estando em concordância com o regime, se constituíam como o grupo de criadores mais ativos na cena artística contemporânea da época. Entre os vinte e quatro escultores que participam, destacam-se também, Canto da Maia, Leopoldo de Almeida, Barata Feyo, Ruy Gameiro, Martins Correia, António Duarte, João Fragoso e Raul Xavier.

Ao recuar-se um pouco no tempo, verifica-se a presença de alguns destes artistas na Exposição Internacional de Paris em 1937, cujo representante de Portugal era já António Ferro. Neste evento, o Pavilhão de Portugal, projeto de Keil do Amaral, foi marcado pela “concepção plástica e execução dos interiores do grupo de “decoradores modernistas do SPN””<sup>166</sup> como Bernardo Marques, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Emmérico Nunes, Paulo Ferreira e Tom. Entre os escultores contava-se com a presença de António de Azevedo, António Duarte, Luís Fernandes, Henrique de Bettencourt, António da Costa, Francisco Franco, Rui Gameiro e Canto da Maia. A pintura estava representada com nomes como Abel Manta, António Soares, Guilherme Camarinha, Dordio Gomes, Eduardo Malta, Estrela Faria, Francisco Smith, Jorge Barradas, Júlio Santos, Lino António e Maria Keil.

Em Lisboa, como alternativa a esta cultura oficial, surge na década de cinquenta<sup>167</sup> a já mencionada Fundação Calouste Gulbenkian que, embora desenvolvesse as suas atividades na capital, criou oportunidades de estudo no estrangeiro para artistas de todo país. Na cidade do Porto o isolamento verificava-se mais intensamente devido à “subalternização da cidade em função da centralização administrativa, política, económica e cultural que o Estado-Novo conferiu a Lisboa, enquanto ‘Capital do Império’”<sup>168</sup>. No entanto, é neste contexto limitado pelo centralismo lisboeta e pela ditadura, que as exposições do grupo “Independentes” da Escola de Belas-Artes do Porto afirmaram, já nos anos quarenta, a sua autonomia. A Escola do Porto, diferencia-se da Academia Nacional de Belas-Artes, pela permeabilidade na recepção de novas experiências e linguagens artísticas, não colocando em questão os condicionalismos do regime vigente<sup>169</sup>. Duas décadas antes, existira já um grupo homónimo,

---

<sup>166</sup> Fundação Mário Soares, “Exposição Internacional de Paris,” <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/id?id=035632>. Acessado em: 19.03.15.

<sup>167</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, <http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Fundacao/HistoriaEMissao?a=22>. Acessado em: 19.03.15.

<sup>168</sup> Lambert and Fernandes, “Porto 60/70: os Artistas e a Cidade,” 15.

<sup>169</sup> Ibid.

cujos núcleos principais eram constituídos por Dórdio Gomes, Francisco Franco, Alfredo Miguéis, Henrique Franco, e Diogo de Macedo, todos a viver em Paris nessa época. No Manifesto que escrevem aquando da sua “Exposição de Pintura, escultura, gravura e desenho”<sup>170</sup>, na cidade de Lisboa em 1923, declaram-se independentes “de tudo e de todos e de nós próprios até, vimos aqui, ao cabo de alguns anos [sic] de silêncio em redor do nosso nome, mostrar um pouco do que fomos, um pouco também do que somos e alguma coisa do que desejamos ser (...)”. Afirmando ainda, “O nosso querer é colectivo, mas o interpretar é individual”.

O reaparecimento deste novo grupo de “Independentes” em 1943, definia-se pela recusa dos hábitos académicos. Reunidos contra aquilo que consideravam convencional ou clássico, este núcleo de professores e estudantes da Escola de Belas-Artes do Porto (EBAP), defendia a liberdade de processos. No catálogo da sua 3ª Exposição (1944) foram enunciados claramente os seus objectivos: “Este título ‘Exposição Independente’ não é nome de acaso. Significa porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a compromissos estéticos”<sup>171</sup>.

O grupo, formado por Abel Salazar, Altino Maia, Amândio Silva, Américo Braga, Aníbal Alcino, António Cruz, António de Azevedo, António Lino, António Sampaio, Arco (Rui Pimentel), Arlindo Rocha, Armando Alves Martins, Artur Barbosa da Fonseca, Augusto Gomes, Baptista de Almeida, Cândido Costa Pinto, Carlos Carneiro, Coelho de Figueiredo, Dórdio Gomes, Eduardo Tavares, Fernando Lanhas, Gariso do Carmo, Guilherme Camarinha, Henrique Mingachos, Henrique Moreira, Israel Macedo, João Frederico Aires, João Neves David, Joaquim Lopes, Jorge de Oliveira, Júlio (Reis Pereira), Júlio Pomar, Júlio Resende, Laura Costa, Lino António Tudela, Martins da Costa, Nadir Afonso, Neves e Sousa, Querubim, Victor Palla e Zúlcides Carvalho programava exposições no Porto, Coimbra, Leiria, Lisboa e Braga durante os anos quarenta<sup>172</sup>.

Composto também por professores das Belas-Artes, numa inédita situação, surge do ambiente renovador estimulado pela presença de Carlos Ramos (na arquitetura), Salvador Barata Feyo (na escultura) e Dórdio Gomes (na Pintura). A sua relevância deveu-se à apresentação, pela primeira vez, de trabalhos abstracionistas geométricos e pela presença de obras conotadas com o neorrealismo que, a par de outras de carácter figurativo, davam uma amostragem dos principais movimentos estéticos em confronto na década de quarenta em Portugal. Os “Independentes” da Escola do Porto expuseram em diferentes locais da cidade,

---

<sup>170</sup> Diogo Macedo, “Cinco Independentes,” in *Os Modernistas Portugueses, escritos públicos, proclamações e manifestos - Dos independentes aos surrealistas*, ed. Textos Universais (Porto: CEP, 1923.), 7,8.

<sup>171</sup> Fátima Lambert and Laura Castro, in *+ de 20 grupos e episódios no Porto do séc. XX* (Porto: Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura, 2001), 7.

<sup>172</sup> Ibid.



como a Escola de Belas-Artes do Porto (EBAP) em 1943, o Ateneu Comercial do Porto no ano seguinte (1944) e a Galeria Portugália em 1946 e 1950.<sup>173</sup> Os anos quarenta terminavam pois, com experiências únicas, preparando terreno para a década seguinte, momento de renovação artística efetiva, com o surgimento de novos espaços de exposição<sup>174</sup>. A mensagem do grupo afirma-se definitivamente na sua 3ª exposição, em outubro de 1944, realizada no Salão do Coliseu do Porto. Nesta exposição expunham também dois professores da ESBAP – Joaquim Lopes e Dordio Gomes – e ainda outros artistas contemporâneos da época como Abel Salazar, Guilherme Camarinha e o escultor António Azevedo. Júlio Pomar, vindo de Lisboa, expõe pela primeira vez, em conjunto com Neves e Sousa e António Cruz<sup>175</sup>.

Durante a década de cinquenta, para além da regularidade das exposições apresentadas na Escola – Exposições “Magnas” (1951 -1968) e “Extraescolares” (1959- 1968) –, verifica-se também a intensificação da atividade das galerias. Com o encerramento da galeria Portugália – que tivera um papel inquestionável na afirmação de artistas como Dordio Gomes, Júlio Resende, Júlio Pomar e Nadir Afonso e que serviu de contraponto ao Salão Silva Porto<sup>176</sup>, de tradição naturalista – surge, em 1954, a Academia Alvarez dirigida por Jaime Isidoro e António Sampaio. Este espaço artístico rapidamente assume um papel no mercado da arte, até então quase inexistente<sup>177</sup>. A academia aí criada, anexa à galeria de arte moderna, desenvolvia uma atividade criativa e experimental, num espaço liberto de determinações formais. António Cardoso - professor universitário e aluno desta academia- revela que “[no] primeiro andar funcionava a galeria de exposições [e] no último andar [foi instalado] o atelier, um atelier coletivo, [...] o que considera “[ter sido interessante] para a época porque começou por atrair um conjunto de pessoas, [desde] “aquelas que tinham de aparecer [...] [até] gente muito interessante, com uma vocação [...]”<sup>178</sup>.

A galeria Alvarez expõe em 1956, a obra de pintura de Amadeo Souza Cardoso, “colmatando uma lacuna e negligência imperdoáveis na cena portuguesa”<sup>179</sup>. Um ano mais tarde, organiza a “1ª Exposição de Arte Moderna”, reunindo na Póvoa de Varzim obras de Carlos Botelho, Dominguez Alvarez, Carlos Carneiro, Dordio Gomes, Gastão Seixas, Jaime Isidoro, Júlio Resende, Martins da Costa e Sousa Felgueiras.

---

<sup>173</sup> Ibid.9.

<sup>174</sup> Ibid.

<sup>175</sup> Lambert and Fernandes, "Porto 60/70: os Artistas e a Cidade," 17.

<sup>176</sup> No quadro de uma entrevista ao Professor António Cardoso (realizada a 27 de abril de 2015) este caracteriza este espaço como “uma mistura de [...] salão de exposições, de centro de trabalho e também [dedicado à] realização de leilões”.

<sup>177</sup> Lambert and Fernandes, "Porto 60/70: os Artistas e a Cidade," 19.

<sup>178</sup> António Cardoso, "Depoimento do Professor António Cardoso, em entrevista presencial realizada em 27-04-15 no âmbito do presente estágio," (Porto2015).

<sup>179</sup> Lambert and Castro, 9.

Em 1958 surge também no Porto a Livraria e Galeria “Divulgação”. Este espaço expositivo desenvolve uma programação diversificada sob a responsabilidade do escultor Fernando Fernandes, do historiador António Cardoso e o Arquiteto José Pulido Valente. Nele expõem, em 1958, D’Assumpção e Vieira da Silva, e em 1959 reúnem-se, numa colectiva de arte moderna, José Júlio, Escada, Gonçalo Duarte, Areal, Lagoa Henriques e Cargaleiro, entre outros<sup>180</sup>. Importa salientar uma iniciativa anterior, que de algum modo pressagia as mudanças que se verificaram – a criação em 1929 por Miguel Barrias e Heitor Cramez de uma empresa de ensino por correspondência na área do desenho, designada Escola Nacional do Desenho. Estes pintores, que estudaram em Paris na década de vinte, são companheiros de artistas como Diogo de Macedo, Abel Manta, Francisco Franco e Dórdio Gomes<sup>181</sup>.

Em suma, pode afirmar-se que o poder político do Estado-Novo institucionalizou a arte moderna como arte oficial do regime, sendo a produção artística (entre 1933 e 1974) usada como meio para a disseminação da política vigente. Por isso, as obras de arte produzidas durante este período necessitam ser consideradas à luz de certas condicionantes ideológicas, conjunturais e sociais. O regime totalitário do Estado-Novo procurou uma política de representação nacional baseada em evocações históricas e valores morais procurando com esta simbologia conquistar o orgulho dos portugueses pela pátria.

Nesta época, a propaganda política do Estado era ditada pelo SPN-SNI e visava a “instrumentalização visual” através da arte. Explorando “conceitos virtuosos” este organismo impunha “o modelo rural e cristão de Salazar – ‘Deus, Pátria e Família’ – e estava associado a “ideais de paz, felicidade e segurança familiar”. Esta condução do “gosto” mais do que expressar um conteúdo ideológico explícito, fazia o apelo “à etnografia procurando formas amáveis e facilmente adaptáveis, sugerindo um “país agradável, pacífico e familiar”<sup>182</sup>.

Na liderança da política de representação do Regime, António Ferro rodeou-se dos melhores cartoonistas para garantir a qualidade das publicações propagandísticas deste organismo e desafiou um conjunto de artistas plásticos relevantes no panorama artístico nacional da época a estar presentes nas Exposições Internacionais, contribuindo para a construção de uma imagem gloriosa da nação portuguesa. A partir de 1950, esta política muda de orientação, com a saída de Ferro deste organismo<sup>183</sup>. Abandonada a iconografia enraizada na cultura popular, passa a competir ao Estado a democratização da cultura erudita difundida

---

<sup>180</sup> Lambert and Fernandes, "Porto 60/70: os Artistas e a Cidade," 20.

<sup>181</sup> Heitor Cramez, [http://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1005878](http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005878). Acessado em: 21.03.15.

<sup>182</sup> Margarida Frago, in *Design Gráfico em Portugal: Formas e Expressões da Cultura Visual do século XX* (Lisboa: Livros Horizonte, 2012), 33.

<sup>183</sup> Ibid.118.

sobretudo entre as camadas urbanas. As temáticas rurais são secundarizadas em detrimento de outras mais próximas do imaginário urbano<sup>184</sup>.

À margem da representação institucional feita durante o Estado-Novo e, particularmente, a partir da década de quarenta, surgem uma série de iniciativas paralelas onde os artistas plásticos, rompendo com regras ditadas pela estética vigente, ensaiam novos paradigmas artísticos como o neorrealismo, o abstracionismo e o surrealismo que, apesar de expostos em eventos e espaços independentes, afetam a óptica do regime.

## **Conclusão**

Os primeiros museus modernos surgem na Europa a partir da instauração da República. Dotados de um papel político-pedagógico, estas instituições recorrem ao poder simbólico das obras de arte para difundir a doutrina. Este novo paradigma museológico iniciou-se em França, ainda durante o século dezanove, a partir da nacionalização do património real e da ascensão do Palácio do Louvre a museu nacional. Em Portugal essa mudança surge em 1911, ano em que o património nacional é tornado público e os museus ficam sobre a alçada de três circunscrições artísticas distribuídas por Lisboa, Porto e Coimbra, dirigidas por conselhos de Arte e Arqueologia. Em 1932, estes conselhos são extintos por decreto-lei e as suas funções são concentradas no Conselho Superior de Belas-Artes, dependente do Ministério de Instrução Pública. Os museus são divididos através desta medida em categorias de museus nacionais, regionais e municipais<sup>185</sup>.

Os museus portugueses desta época surgem, tal como os restantes museus públicos europeus, com uma grande ligação às academias dotados de um importante papel na instrução pública. Apesar de a partir do final do século vinte, o surgimento da crítica representacional, reconhecer os museus como espaços de representação da diversidade, a narrativa expositiva dos museus nacionais mantém-se desde então até hoje baseada no discurso da história da arte, utilizando sistemas de classificação específicos e exibindo os objetos por “período ou civilização” [ou] “nacionalidade”<sup>186</sup>. Este método narrativo e cronológico de apresentação expositiva procura assim revelar os objetos como “produtos do imaginário individual e nacional”, utilizados para transmitir “lições estéticas, éticas, políticas e históricas”<sup>187</sup>.

Para além da democratização das coleções privadas e dos bens da igreja também as Exposições Universais e Internacionais se constituíram como um importante contexto para o

---

<sup>184</sup> Ibid.118,19.

<sup>185</sup> Silva, "Os museus: história e prospectiva," 80.

<sup>186</sup> Macdonald, "Collecting Practices," 87.

<sup>187</sup> Donald Preziosi, "Art History and Museology: Rendering the visible legible," *ibid.*, 50.

enriquecimento e formação de museus e coleções a partir do século dezanove e ao longo da primeira metade do século vinte<sup>188</sup>.

Em Portugal, a Exposição do Mundo Português de 1940, marcou o duplo centenário da Fundação<sup>189</sup> e Restauração<sup>190</sup> da nacionalidade. Este evento que seguiu o exemplo das grandes Exposições Internacionais de Paris (1937), Nova Iorque e S. Francisco (1939) foi marcado pelo nacionalismo, autoritarismo, elitismo, paternalismo e conservadorismo que caracterizava o regime político vigente. António Ferro responsável pela sua organização reuniu para o efeito uma equipa constituída pelos melhores decoradores, escultores e arquitetos da época, que ficaram responsáveis pelo desenho e decoração dos diversos pavilhões. A partir desta data, a arte e os artistas modernos foram institucionalizados pelo regime, chegando até aos museus e marcando as coleções pelo arrojo e novidade das suas experimentações plásticas inovadoras.

---

<sup>188</sup> Burt (1977), apud Jeffrey Abt, "The Origins of Public Museum," *ibid.*, 131.

<sup>189</sup> Fundação do Estado Português (1140).

<sup>190</sup> Restauração da Independência (1640).

## **Capítulo 2 - Políticas de aquisição e exposição do MNSR entre 1950-1960**

### **2.1 Introdução**

Neste capítulo é primeiro apresentada a metodologia de investigação implementada para estudar uma década da história do MNSR (1950 a 1960), com particular enfoque nas “políticas de aquisição e exposição” implementadas durante a direção do escultor e professor universitário Salvador Barata Feyo. De seguida, e de acordo com os dados obtidos, desenvolve-se uma reflexão sobre a sua ação enquanto diretor do Museu Nacional da cidade do Porto.

Durante a década em análise, ficaram representados, na coleção do MNSR, alguns dos nomes mais marcantes do Modernismo Português. Porém, esta etapa da vida do Museu tem sido considerada, pelos profissionais que aí trabalham, como um período que carecia ainda de olhar mais atento e que, embora assumido como relevante, não tinha sido ainda objeto de estudo aprofundado. Comparativamente com outros diretores do mesmo Museu – como é o caso de Vasco Valente, seu antecessor ou Manuel de Figueiredo, seu sucessor –, a direção de Barata Feyo passou despercebida aos olhos da história da instituição. Este facto poderá, em parte, ser explicado pela sua entrada repentina para a direção interina deste Museu – nunca declarada publicamente –, após a morte de Vasco Valente que assumira o Museu no momento da sua abertura ao público em meados dos anos trinta. Também e ao contrário de Vasco Valente e Manuel de Figueiredo, este diretor não deixou testemunhos conclusivos que permitissem obter facilmente uma visão unificada do seu período de liderança. Este facto obrigou à adopção de uma metodologia complexa, concebida passo a passo à medida que novas lacunas de conhecimento iam surgindo.

A investigação desenvolvida no âmbito do estágio, ao analisar paralelamente as “biografias” do MNSR e de Barata Feyo, vem assim contribuir para o conhecimento de um período particularmente significativo na história da instituição, durante o qual se ensaiou um novo paradigma. Com efeito, foi encetado um núcleo de arte contemporânea, que se viu enriquecido com mais de uma centena de obras adquiridas em menos de uma década. Este núcleo de aquisições realizadas pelo escultor, influenciou definitivamente o discurso expositivo do Museu, desde então até aos dias de hoje. A seleção de pintura e escultura adquirida por Salvador Barata Feyo foi sendo sistematicamente integrada na exposição

permanente desta instituição, marcando uma presença determinante nas últimas salas do percurso expositivo dedicadas ao modernismo.

## **2.2 Metodologia utilizada**

Para compreender as motivações e constrangimentos inerentes à política de aquisição e exposição deste diretor mostrou-se necessária a formulação de uma metodologia de trabalho que, no âmbito das práticas museológicas diárias, cumprisse todas as etapas inerentes ao processo de investigação, fundamentalmente através da recolha de dados em fontes arquivísticas e bibliográficas obtidas no MNSR.

A primeira fase desta investigação, caracterizou-se pela recolha de dados provenientes de duas das principais fontes arquivísticas da instituição: o livro de cadastro e os livros de correspondência. Também a bibliografia variada consultada na biblioteca da instituição e noutras bibliotecas locais e nacionais se revelaram essenciais para o aprofundamento do tema. O levantamento de dados em fontes primárias e secundárias foi realizado a par do planeamento e recolha de testemunhos orais, através da realização de entrevistas a personalidades relevantes, conhecedores de Barata Feyo e/ou do contexto sociocultural da época em estudo. De seguida, esta vasta informação foi sujeita a uma categorização, sendo dividida por temáticas – contexto nacional e internacional, atividade interna do MNSR e biografia de Salvador Barata Feyo –, que facilitaram a sua consulta e análise comparativa.

Após a organização dos dados recolhidos relativos à atividade interna do Museu na época, foi dado especial enfoque às aquisições realizadas, procedendo-se a um levantamento mais pormenorizado da informação relativa a cada uma das peças adquiridas – disponíveis em ficheiros manuais e digitais. Estas fontes serviram para dar resposta às principais questões que orientaram esta investigação. A primeira questão procurou definir qual o principal agente determinante das políticas de aquisição e exposição do MNSR durante a década de 1950-60. Seriam estas políticas definidas pelo diretor (sujeito) ou pela época (contexto)? A segunda procurou descobrir se houve, durante esta direção, um efetivo sentido de coleção e se o discurso expositivo refletia essa preocupação através dos núcleos expostos. Para responder a estas interrogações a pesquisa tomou três direções através da análise dos registos das obras adquiridas, das exposições realizadas e dos discursos institucionais.

Para o sucesso desta investigação foi essencial estudar comparativamente a biografia de Barata Feyo e a biografia do MNSR sob direção deste. Relevante foi também a análise da relação do escultor com o contexto sociocultural (em termos políticos, sociais e profissionais),

bem como o estudo da realidade política, cultural e artística vivida a nível nacional e local, que forneceu uma visão global do panorama museológico da época.

### *2.2.1 Fontes arquivísticas e bibliográficas*

O livro de cadastro constituía-se, na época, como o principal instrumento de controlo dos gastos efetuados pela instituição realizando-se o registo sistemático em suporte de papel de todos os objetos que davam entrada no Museu quer os objetos fossem de natureza decorativa ou utilitária. Esta fonte foi, então, fotografada e mantida em arquivo digital, antecipando o surgimento de dúvidas em circunstâncias posteriores. Foi, neste contexto e de forma a permitir uma análise comparativa, atribuída especial relevância ao período compreendido entre 1949-1960. A leitura e compreensão desta fonte arquivística mostrou-se difícil entre 1949-52, uma vez que a entrada dos objetos, durante este período, era registada manualmente pelos profissionais do Museu. Porém, a partir de 1953, o Museu começou a dactilografar os registos, o que facilitou a compreensão e análise futura da documentação.

Também os livros de correspondência – grandes volumes encadernados anualmente – permitiram uma compreensão global das relações existentes entre a instituição e o exterior. O MNSR possui dois volumes para cada ano: um destinado à correspondência expedida e outro à recebida. Tipicamente nestes volumes são registados todo o tipo de ocorrências com que se depara uma instituição museológica na sua atividade diária. À medida que iam sendo consultados, estes extensos volumes de correspondência foram, simultaneamente, fotografados e arquivados com as fotografias do livro de cadastro num único ficheiro digital.

Os dados relativos aos ofícios mais relevantes no âmbito desta pesquisa, foram também registados em simultâneo numa tabela Excel que, numa fase inicial, indicava apenas a sua datação, conteúdo e natureza do ofício (na maioria dos casos incluindo o remetente e o destinatário)<sup>191</sup>.

A biblioteca do Museu representou também uma fonte essencial ao longo de toda a investigação. Centros neurálgicos das instituições museológicas, as bibliotecas podem definir-se como repositórios, onde se encontra reunido e selecionado todo um conhecimento produzido, acerca das diversas coleções que constituem o acervo dos museus. As bibliotecas constituem-se igualmente como núcleos receptores de saber proveniente de outras instituições que lá depositam o seu testemunho, reconhecendo a importância dos museus ou das bibliotecas na divulgação cultural. Assim, enquanto instituição cultural, o Museu reúne em si não só material relacionado com a sua história, com as exposições que organiza e as que

---

<sup>191</sup>Tabela disponível para consulta no Apêndice B: Atividades internas do MNSR.

unicamente acolhe, como também com ofertas que recebe vindas de instituições parceiras nacionais e internacionais.

A análise minuciosa da correspondência desta época revela que Barata Feyo solicitava e adquiria catálogos internacionais para consulta na Biblioteca. Eram também realizados, desde a direção de Vasco Valente, pequenos roteiros e guias da coleção que se configuraram como uma importante ajuda, para analisar quais as coleções que foram consideradas mais relevantes por cada diretor. É assim que, neste acervo, foram encontradas algumas fontes documentais relevantes para esta investigação, entre as quais se salientam a Revista “Museu”<sup>192</sup>, as edições e reedições de roteiros e guias da coleção, os catálogos de exposições (nomeadamente o catálogo da Pintura Portuguesa entre 1850-1950, editado em 1996) e folhetos de exposições (particularmente um que testemunha o surgimento das exposições itinerantes em 1958).

Com o objectivo de revisar a bibliografia existente, permitindo uma visão alargada sobre o contexto sociocultural da época, foram efetuadas pesquisas em outras bibliotecas e bases de dados e arquivos *online*. A consulta desta bibliografia permitiu tomar conhecimento acerca das relações existentes entre o poder político, as instituições e os artistas para assim criar uma “rede de sustentação” nacional, onde se viu incluída a vida deste Museu sob a ação particular de Salvador Barata Feyo. Assim, foram consultadas, numa primeira fase, as Bibliotecas Municipais Almeida Garrett e Municipal do Porto e as Bibliotecas Académicas da Faculdade de Belas-Artes (FBAUP) e da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Em simultâneo foram consultadas publicações da época, como a revista “Panorama” editada pelo Secretariado de Propaganda Nacional entre 1941 e 1974 —, a revista “Colóquio de Artes e Letras” publicada da Fundação Calouste Gulbenkian desde 1959 até 1970 e ainda a coletânea de seis volumes intitulada “Os modernistas portugueses: escritos públicos, proclamações e manifestos”. O estudo destes documentos permitiu ter uma percepção global da atividade cultural nacional – dos anos quarenta até aos anos setenta – e identificar os eventos mais relevantes e os seus principais intervenientes.

Foi organizada também uma visita de estudo a Lisboa, que atuou como uma fonte de pesquisa complementar, uma vez que permitiu ter acesso (após contacto prévio por correio electrónico) aos arquivos do Museu Nacional de Arte Contemporânea e ao centro de documentação da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. A passagem por estas duas instituições – cuja atividade é contemporânea de Barata Feyo e posteriormente de

---

<sup>192</sup> Esta revista é publicada desde em 1942 pelo Círculo José de Figueiredo durante a direção de Vasco Valente, sofrendo um período de interrupção durante a direção de Salvador Barata Feyo, retomada mais tarde com Manuel de Figueiredo em 1960.



Manuel de Figueiredo – permitiu responder a algumas interrogações que persistiam até aí, nomeadamente referentes à importância do MNAC no panorama museológico nacional e ao papel assumido pela FCG, a partir da década de sessenta, no mecenato de instituições culturais. No caso específico do MNAC, a visita a esta instituição tornou-se imperativa pelo facto de se ter concluído – através da correspondência interna do MNSR e da consulta de bibliografia – que, sob a liderança de Diogo de Macedo a partir de 1944, esta se tornou a primeira instituição a apoiar a arte moderna portuguesa. Assim, procurou-se na biblioteca do Museu do Chiado averiguar se existia, nesta época, uma política de gestão e representação comum a ambas as instituições. Dado que, através da análise de correspondência do MNSR, foi possível verificar a existência de um subsídio da FCG para a concepção do primeiro serviço educativo, decidiu-se igualmente visitar esta instituição para tentar obter mais informação sobre a relação entre as duas instituições.

### 2.2.2 Entrevistas

Numa tentativa de incluir uma pluralidade de visões sobre as biografias de Salvador Barata Feyo e do MNSR, foram realizadas entrevistas ao filho do então diretor – Professor João Barata Feyo<sup>193</sup>, também ele professor universitário –, ao Professor de História de Arte António Cardoso, jubilado da Faculdade de Letras do Porto<sup>194</sup> e à diretora do MNSR, Dra. Maria João Vasconcelos<sup>195</sup>. A entrevista planeada ao historiador de arte portuguesa José Augusto França não foi possível realizar, devido a súbito agravamento da sua saúde.

A informação recolhida por este método veio sustentar algumas hipóteses e colmatar lacunas de informação que, até aquele momento, ainda não tinham obtido resposta. A entrevista com o filho, João Barata Feyo, foi peça chave para entender a entrada interina do escultor para a direção do MNSR. Ajudou igualmente a esclarecer as principais motivações subjacentes à política de aquisição e exposição implantada nesta década. Curioso foi também observar o modo como João Barata Feyo se movimentava pelas salas do Museu, onde lembrava histórias passadas, regressando por algumas horas à sua infância e juventude (desde os seus doze anos de idade, data que marcou a mudança da família para o Porto<sup>196</sup>) que, como afirmou, foram passadas entre o Museu, o *atelier* do pai e a Escola de Belas-Artes.

---

<sup>193</sup> Transcrição da entrevista disponível na íntegra no Apêndice C.1

<sup>194</sup> Transcrição da entrevista disponível na íntegra no Apêndice C.2

<sup>195</sup> Por motivo de confidencialidade apenas alguns tópicos tratados nesta entrevista serão expostos no presente relatório. Por essa razão a sua transcrição não consta em apêndice.

<sup>196</sup> João Barata Feyo, "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio," (2015).

A entrevista realizada a António Cardoso representou uma mais-valia para a análise do panorama artístico nacional da época. O Professor nascido na cidade de Amarante em 1932, manteve desde sempre uma ligação ao Museu Amadeo Souza Cardoso. Foi também um dos responsáveis pela organização das exposições de Arte Moderna da *Galeria Alvarez*, mostrando pela primeira vez, em 1956, a obra de Amadeo Souza Cardoso na cidade do Porto. Frequentou também a Escola Superior de Belas-Artes do Porto entre 1965 e 1966.

A entrevista com a atual diretora revelou-se de extrema importância, não só para compreender o atual organograma da instituição e as suas políticas de aquisição e exposição, como também para obter o seu testemunho acerca da importância da passagem de Salvador Barata Feyo pela direção desta instituição – motivo que originou o desenvolvimento desta investigação como trabalho central do estágio.

Muito embora se tivesse tido a preocupação de deixar fluir o discurso e as memórias dos entrevistados, como se tratasse de uma conversa informal, conceberam-se guiões de entrevistas semiestruturadas.

### *2.2.3 Recolha de dados nos registos de inventário interno*

Procurando ainda colmatar algumas lacunas da informação relativa à pintura encontrada nos arquivos “de entrada” dos objetos, recorreu-se ao inventário interno da instituição para a análise detalhada das aquisições. Constatou-se porém que, para esta tipologia de objeto, a informação ainda se encontra registada manualmente em fichas cartonadas – entendidas como o “bilhete de identidade” das obras –, armazenadas arquivisticamente em pequenos armários de metal. Um dos principais problemas encontrados, no desenrolar deste processo, prendeu-se com o facto de uma grande parte das obras em estudo não se encontrar ainda fotografada, impedindo um primeiro contacto visual com as mesmas. Uma vez recolhidos, os dados em falta – número de inventário interno das peças, título original atribuído pelo autor, data de produção e descrição da obra (quando possível) – foram introduzidos na tabela criada em formato Excel<sup>197</sup>.

Mostrou-se necessário, de seguida, fazer o mesmo tipo de levantamento em relação à escultura. Esta, ao contrário da pintura, já se encontra no MNSR inventariada no *software* “Matriz”, utilizado pelos museus nacionais. Este sistema apresentou, no entanto, o mesmo tipo de limitações e lacunas, uma vez que as imagens necessárias para a análise do núcleo de escultura adquirido não se encontravam ainda inseridas. A visualização das peças e sua fotografia foram então realizadas pela estagiária, mediante pedido à conservadora responsável

---

<sup>197</sup> Tabela disponível para consulta em Apêndice D: Livro de Cadastro - Obras de Arte.

por esta coleção. Foi possível aceder à informação base através do número de inventário, aferindo novamente a relação entre o nome atribuído em cadastro e aquele posteriormente registado em inventário, e verificando a coincidência na datação de produção das peças.

Embora não representem uma amostragem significativa considerando o núcleo de aquisições de obras de arte desta década, foram igualmente consultados os ficheiros relativos ao inventário da gravura e do desenho, recorrendo ao mesmo arquivo de gaveta onde se encontram ordenadas as fichas cartonadas relativas às obras de pintura.

#### *2.2.4 Visita às reservas*

A visita às reservas possibilitou o contacto visual com a produção artística adquirida por Salvador Barata Feyo, durante o seu período de direção do MNSR. Permitiu igualmente analisar e pré-selecionar as obras de arte a expor futuramente na exposição temporária.

A pintura está armazenada num edifício com três pisos, construído de raiz na década de noventa do século vinte para albergar as reservas. Este edifício fica localizado junto à ala Nascente do palácio – onde originalmente se situava a área industrial adjacente à habitação e onde hoje é a galeria de pintura – e tem ligação direta às áreas de exposição. Nesta reserva encontram-se obras de diversas proveniências que cobrem um período cronológico entre os séculos dezasseis a vinte e um. São de destacar as obras incorporadas no contexto da ligação do Museu à Academia Portuense de Belas-Artes (sobressaindo os trabalhos de Henrique Pousão, Silva Porto e Marques de Oliveira), as obras provenientes dos conventos extintos em 1834 (ano de fundação do Museu), doações e aquisições feitas ao longo dos século dezanove e vinte e a coleção Allen, que aqui se encontra em regime de depósito (desde a reabertura deste Museu nas instalações do Palácio das Carrancas em 1937). A partir dessa data, este acervo reúne também a coleção de trabalhos académicos provenientes da Academia Portuense de Belas-Artes, da qual importa referir o núcleo de obras de Henrique Pousão que representa a quase totalidade das obras. Sendo o grande núcleo da reserva constituído por estas duas incorporações, a coleção de pintura cresce mais tarde com doações e legados feitos ao Museu Municipal – nos quais se destaca a presença de autores como Silva Porto, Artur Loureiro e Henrique Pousão – e através de aquisições de pintura “contemporânea”<sup>198</sup>.

As obras encontram-se agrupadas sob critérios cruzados, sendo que a arrumação por formato condiciona sempre a organização dentro de cada núcleo. Nalguns casos as obras estão agrupadas por proveniência, noutros por autores, noutros ainda por época de produção. A cota

---

<sup>198</sup> Soares, "Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX no Museu Nacional Soares dos Reis constituição de uma coleção," 17,18.

de cada obra (isto é, a sua localização em reserva) está registada na ficha em papel e no registo da base de dados Matriz, permitindo sempre a localização imediata. O acondicionamento no espaço de reserva faz-se em grades de metal revestido que correm suspensas e em guias também metálicas.

A escultura está armazenada neste museu em três salas. Uma destinada à escultura de grande formato, por questões de acessibilidade situada no piso térreo (a nascente) próxima do um monta-cargas e cais de descarga. As outras duas, contíguas, localizadas no terceiro piso do edifício do palácio, destinam-se aos pequenos e médios formatos. A coleção de escultura cobre um período cronológico compreendido entre o século catorze e o século vinte é na sua maioria constituída por obras em madeira, gesso, terracota, bronze e pedra. As vias de chegada ao Museu são, no essencial, as mesmas que para a coleção de pintura. Estas obras encontram-se acondicionadas em prateleiras numeradas, arrumadas por formato e, nalguns casos, por autor.

As coleções de desenho e gravura estão armazenadas em módulos metálicos de gavetas, e, dentro destas, acondicionados em pastas de papel e cartolina *acid free*. Tal como na reserva de pintura, os módulos, as gavetas e as pastas são marcados e essa marcação é registada em ficha, na forma de cota, para permitir a localização rápida das obras.

Importa ainda referir que foram sendo fotografadas todas as obras que se julgaram mais relevantes, durante a visita às reservas de pintura e escultura e a consulta arquivística dos ficheiros de desenho e gravura. Nesta fase de seleção foi utilizado um critério estético regido pela análise da qualidade plástica das obras em reserva. Foram também fotografadas, a título exemplificativo, outras obras que apresentam menor coerência plástica, demonstrando assim que nem só de grandes obras é constituído o acervo de um Museu Nacional.

## **2.3 Sistematização e tratamento dos dados recolhidos**

Numa segunda fase deste estágio procedeu-se à sistematização e tratamento do material recolhido. Depois de reunidos aproximadamente dois *gigabytes* de registos fotográficos, os dados foram organizados para que a sua acessibilidade rápida e eficaz ficasse garantida e servisse os objectivos do estágio proposto pelo MNSR.

### **2.3.1 Livro de cadastro**

A listagem das obras adquiridas<sup>199</sup>, das exposições realizadas<sup>200</sup> e dos discursos institucionais<sup>201</sup> apresentaram-se, desde o começo, como as principais fontes de pesquisa para este projeto de investigação. Assim, para organizar a informação referente à aquisição de obras de arte foram criadas duas tabelas Excel. Na primeira tabela, registaram-se as aquisições de obras de arte efetuadas por Barata Feyer e pertencentes às categorias de escultura, pintura, gravura, desenho e aguarela<sup>202</sup>. Dentro destas categorias foi, por vezes, possível determinar subcategorias, como por exemplo linóleo, água-tinta ou água-forte (no campo da gravura) ou precisar as diferenças no suporte utilizado pelos artistas (plata, tela, madeira, ou metal na pintura a óleo). Esta tabela contém ainda, não só o ano de registo em cadastro, como o número de entrada, de inventário, a categoria (e a subcategoria sempre que possível), o autor, a data, o título da obra, a descrição, a inscrição e o modo de aquisição. Por vezes, o registo das peças no livro de cadastro desta instituição apresentou algumas incongruências ao ser comparado com outras fontes, dado ser preenchido, ano após ano, por diversos funcionários da instituição. Nestes casos, tornou-se evidente a necessidade de uma verificação posterior. Nesta fonte estão ainda omissos o número de inventário interno da instituição, assim como a data de produção da peça e, frequentemente, a sua descrição. No decurso da investigação e depois de criada esta tabela que apresentou as principais aquisições, verificou-se a necessidade de conceber uma segunda que se intitulou de “outras entradas”<sup>203</sup>. Aí foram contemplados os objetos das restantes coleções, a par com as aquisições de equipamentos para a manutenção, exposição e restauro das peças do Museu.

### *2.3.2 Livros de correspondência*

O mesmo processo de sistematização dos dados recolhidos foi aplicado nos livros de correspondência. Numa fase inicial, estes arquivos – transformados em registos fotográficos durante o estágio – foram primeiro divididos por anos e posteriormente em dois ficheiros independentes de correspondência expedida e recebida. Assim se arquivou, recriando digitalmente o encontrado nos livros de correspondência da instituição, fazendo corresponder a cada arquivo anual, dois subarquivos<sup>204</sup>. Usando as tabelas referidas como matriz, foram criadas outras versões que, orientadas por enfoques específicos, auxiliaram na condução da investigação. Assim, foi concebida uma primeira tabela que dividia os arquivos da

---

<sup>199</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice D: Livro de Cadastro - Obras de Arte.

<sup>200</sup> Levantamento das exposições realizadas (entre 1950-1962) nos livros de correspondência da instituição disponível para consulta em Apêndice E.

<sup>201</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice B: Atividades Internas do MNSR.

<sup>202</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice D: Livro de Cadastro - Obras de Arte.

<sup>203</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice F: Livro de Cadastro – Outras Entradas.

<sup>204</sup> Em linguagem informática o “arquivo” corresponde a “pasta”.

correspondência expedida e recebida em seis temas distintos, que se inserem nas atividades diárias desenvolvidas por uma instituição museológica: “Exposições” (organizadas, acolhidas, ou convites), “Outras instituições” (pedidos de empréstimo, depósito ou cedência de obras e contactos estabelecidos com outras instituições), “Museu” (informação relativa à organização e funcionamento interno do MNSR), “Direção” (dados referentes à atuação dos diretores entre 1949-62), “Revistas e catálogos” (informação relativa a publicações da época) e “Aquisições para o Museu” (compra de equipamento de manutenção e exposição e aquisição de bibliografia atualizada para a biblioteca)<sup>205</sup>. Paralelamente foi criada outra tabela onde se encontram contempladas as aquisições (pedidos e consequentes autorizações), recusas de aquisição por falta de enquadramento na coleção ou por falta de verba disponível e, ainda, ofertas e doações ao Museu<sup>206</sup>.

## **2.4 Reflexão acerca da política de aquisição e exposição de Salvador Barata Feyo**

Nas décadas que antecipam a sua entrada como diretor interino do MNSR, Barata Feyo constrói um trajeto plurifacetado. Criando uma rede de conhecimentos intelectuais e sociais, que posteriormente se verão refletidos na sua atuação enquanto diretor, dota o MNSR de um espírito transformador e capaz de acompanhar as exigências do seu tempo. Arrisca-se afirmar que a direção deste escultor instaurou um novo paradigma no MNSR de abertura à novidade.

No quadro de uma entrevista, a atual diretora da instituição, Dra. Maria João Vasconcelos, considera que a vinda do MNSR de São Lázaro para o Palácio das Carrancas (comprado pelo Estado em 1937) “cortou a ligação com a criação contemporânea”, pois deixou de existir um museu onde a produção contemporânea “gan[h]asse presença permanente”<sup>207</sup>. Recorda ainda o período anterior, durante o qual o Museu ocupava as instalações do antigo convento de Santo António da Cidade, já sob a direção de Vasco Valente (a partir de 1932). Nessa altura, segundo a diretora, “a produção artística transitava para a área do Museu [provocando] uma invasão natural [deste] espaço (...) pela gente que estava a produzir”, sendo integradas na coleção e expostas “a pintura e a escultura que eram as áreas que diziam respeito ao museu”<sup>208</sup>. Mais tarde, na sua opinião, é Barata Feyo quem

---

<sup>205</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice B: Atividades Internas do MNSR.

<sup>206</sup> Aquisições, ofertas, doações e recusas de obras de arte disponíveis para consulta na tabela Apêndice B.

<sup>207</sup> Vasconcelos, “Depoimento da atual diretora do MNSR, em entrevista presencial realizada em 20-05-15 no âmbito do presente estágio.”

<sup>208</sup> Ibid.

“recupera a ligação com a criação contemporânea que se perde durante a direção de Manuel de Figueiredo e “se retoma com a reclamação dos próprios artistas em 1974”<sup>209</sup>.

Salvador Carvão da Silva d’Eça Barata Feyo (1899-1990) nasce em Angola filho de pai militar, regressando a Portugal ainda criança. Em 1920 ingressa na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, no curso superior de escultura. Nesse contexto é aluno de Ernesto Condeixa, Luciano Freire, Columbano, Simões de Almeida Sobrinho e José Luís Monteiro, sendo contemporâneo de três artistas – Rui Roque Gameiro, José Tagarro e Sarah Afonso –, que a par consigo levam por diante a carreira artística<sup>210</sup>.

Terminando o curso em 1928, Barata Feyo afirma-se desde logo naquele que podemos definir como o circuito artístico da época, participando nos “Salões da SNBA”, assim como nos primeiros “Salões Independentes” da década de trinta<sup>211</sup>. Em 1933 parte para Itália como bolseiro do Instituto de Alta Cultura, expondo no mesmo ano um busto do pintor Júlio Santos na SNBA. Estreia, em 1935, a “1ª Exposição de Arte Moderna”, organizada por António Ferro<sup>212</sup>. Um ano depois (1936), assume o lugar de professor na Escola Industrial e Comercial Brotero, em Coimbra<sup>213</sup>. Executa, em 1937, três baixos-relevos<sup>214</sup> para a “Exposição Internacional de Paris”, participando nesse mesmo ano na “Exposição Histórica da Ocupação no Século XIX”, em Lisboa<sup>215</sup>. Integra, em 1939, a “Exposição Internacional de Nova Iorque” onde apresenta “Raça”, uma máscara de Salazar e os baixos-relevos criados para a Exposição de Paris. Integra, um ano mais tarde, uma equipa de dezanove escultores na “Exposição do Mundo Português”<sup>216</sup> e participa sucessivamente, durante este período, nas “Exposições de Arte Moderna da SNBA”, dando igualmente continuidade à execução de escultura pública<sup>217</sup>.

Barata Feyo chega ao Porto em 1948, com o objetivo de concorrer para Professor da Escola de Belas-Artes (EBAP), onde acaba por ficar e ter como colegas Carlos Ramos e Dordio Gomes. Em 1947, presta provas para professor da Escola de Belas-Artes do Porto, sendo um ano mais tarde, eleito responsável pela cadeira de escultura. Em 1949 é nomeado

---

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> José Antunes, *Museu Barata Feyo*, ed. Camara Municipal das Caldas da Rainha (Caldas da Rainha: Centro das Artes, 2004), s/paginação.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> António Ferro (1895-1956) escritor, jornalista e político português criou, na época, uma série de iniciativas de ação cultural, apoiadas por um só organismo, o Serviço Nacional de Informação (SNI), ligado ao regime Salazarista.

<sup>213</sup> Barata Feyo ocupa este lugar de ensino apenas por quatro meses.

<sup>214</sup> Baixos-relevos de “Camões”, “Cabral” e “Gama” em cimento para fachada do Pavilhão da autoria de Keil do Amaral.

<sup>215</sup> Para esta exposição executa os baixos-relevos: “Infante Santo”, “Infante D. Henrique” e “D. Sebastião”.

<sup>216</sup> Para esta exposição executa “D. João I” para a sala do respectivo monarca, no Pavilhão da Independência, os baixos-relevos “Fé” e “Império” para a fachada do Pavilhão da Colonização e ainda a estátua “Império” para o Pavilhão de Portugal.

<sup>217</sup> Antunes, *Museu Barata Feyo*, s/paginação.

Conservador Adjunto dos Museus e Palácios Nacionais. Este facto explica, em parte, a tomada de posse em 1950 da direção interina do MNSR, desprovida de anúncio público, uma vez que as condições da morte de Vasco Valente “exigiam solução rápida as condições excepcionais que de princípio se antolhavam urgentes (...)”.<sup>218</sup> Com o conhecimento da tutela<sup>219</sup>, apenas três dias após o ocorrido, verifica-se já a presença da assinatura de Barata Feyo nos documentos oficiais de correspondência entre o Museu e o exterior. A partir deste momento, o escultor assume “publicamente” o lugar como diretor interino da instituição. Em entrevista tida com o seu filho<sup>220</sup>, João Barata Feyo confirma que após a morte de Vasco Valente, o escultor é contactado pelo Ministro da Educação, dado ser o único no Porto a ter o curso de Conservador dos Museus. Por este motivo revelava-se como a pessoa indicada para assumir o Museu interinamente, numa circunstância de transição, enquanto era escolhido um diretor definitivo para ocupar o referido cargo<sup>221</sup>. Salvador Barata Feyo, segundo o filho, aceita o desafio proposto sob a condição desta função apenas o ocupar parcialmente, “duas a três vezes por semana”<sup>222</sup>. O diretor dedica ao Museu a tarde de quarta-feira e o sábado de manhã – dias em que não tinha aulas na EBAP –, inicialmente com o compromisso de apenas resolver problemas burocráticos<sup>223</sup>. No entanto, o escultor lidera a direção do Museu, num momento em que a atmosfera da instituição “estava um pouco conturbada”<sup>224</sup>.

A política de aquisição e exposição do MNSR, implementada por este diretor a partir de 1950, tentará durante uma década combater o pensamento dominante nas instituições museológicas da época que, nas palavras de Barata Feyo, desenvolviam cada vez mais “(...) o gosto pela múmia, esse passado para nós sem outro significado que não seja ou esteja passado a que dão e damos e emprestamos o nosso espírito vivo (...)”<sup>225</sup>. No seu entender, esse mesmo “espírito” era gasto “(...) na contemplação desse passado que não podemos compreender na sua totalidade”<sup>226</sup>. Os conservadores, segundo Barata Feyo, nada tinham a oferecer nesta

---

<sup>218</sup> Salvador Barata Feyo, "Carta dirigida à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes - Ministério de Educação Nacional datada do mês de Janeiro.," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

<sup>219</sup> No telegrama arquivado na correspondência expedida encontra-se escrito: “Profundo pesar comunico Vossa Excelência [sic] falecimento doutor Vasco Valente aguardo instruções nesta emergência”.

<sup>220</sup> Feyo, "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio."

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> Ibid.

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Círculo Dr. José de Figueiredo, "Novo Director do Museu, Museu Nacional Soares dos Reis, Documentos e factos para a sua história," *Revista MUSEU* II (1961): 101.

<sup>225</sup> Salvador Barata Feyo, "O Museu e o Ensino dos Conservadores," in *Texto fornecido por João Barata Feyo* ed. Museu Nacional Soares dos Reis (Porto: Coleção Particular, 1957). (Documento disponível para consulta na íntegra em anexo A).

<sup>226</sup> Ibid.



época “(...) à arte e às artes vivas do nosso tempo<sup>227</sup>”, procurando o conhecimento como “coleccionadores, alimentado o nosso espírito neste sector como se nos bastasse alimentá-lo com os conceitos, a educação, o espírito e a projecção dos frequentadores de leilões de bric-a-brac (...)”<sup>228</sup>.

Analisando o período de transição da direcção de Vasco Valente para Barata Feyo (1949-50), podemos deduzir estar inerente à política de aquisição deste último diretor, não o abandono por completo, mas um menor investimento financeiro nas coleções de artes decorativas, numismática, medalhística que foram a marca distintiva do gosto particular do seu antecessor. Barata Feyo, pelo contrário, dá relevo à Pintura e à Escultura<sup>229</sup>, por talvez as considerar como artes “maiores”<sup>230</sup>, e à aquisição de equipamento para exposição e manutenção do Museu. Para este impulso de aquisições realizado pelo escultor contribuiu o apoio do Fundo João Chagas<sup>231</sup>, atribuído em 1949 à instituição (já no término da direcção de Vasco Valente) através da doação ao Estado de um prédio no Estoril feita pela esposa, Maria Tereza Chagas, após a morte desta. Entregue o caso ao Ministério das Finanças, este “fixou em 20% das rendas a importância a reservar para encargos de seguro e manutenção do prédio”<sup>232</sup>. As referidas verbas representavam um valor líquido para o museu de 70.360\$00 escudos<sup>233</sup>. Com o apoio desta verba adicional, assiste-se a um aumento significativo de aquisições de obras de arte, como testemunha Barata Feyo em 1954:

“Mercê da dotação inscrita no orçamento de Estado e do rendimento do ‘Fundo João Chagas’ legado por benemérita Senhora, viúva deste eminente jornalista e escritor, e porque temos evitado propor a aquisição de móveis ou quadros antigos que hoje são sempre caros e só raramente autênticos, foi possível aumentar a coleção de arte “Moderna”, passe o termo, por nós iniciada há 4 anos pouco depois de nos ter sido confiada, embora de modo precário, a direcção do Museu”<sup>234</sup>.

---

<sup>227</sup> Ibid.

<sup>228</sup> Ibid.

<sup>229</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice D: Livro de Cadastro - Obras de Arte.

<sup>230</sup> Esta suposição parte do estudo do Livro de Cadastro que permite concluir através da análise dos dados recolhidos que as outras formas de expressão artística (mesmo sendo mais acessíveis economicamente) eram adquiridas em menor número.

<sup>231</sup> João Chagas (1863-1925) foi um jornalista, escritor, diplomata e político português, tendo sido o primeiro presidente do Ministério da Primeira República Portuguesa.

<sup>232</sup> Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes Ministério de Educação Nacional, "Resposta do Ministro à doação feita ao Estado para proveito do MNSR datada de 10 de Março. ," in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1949).

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> Salvador Barata Feyo, "Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro," in *Documento cedido pelo filho João Barata Feyo, no contexto de uma entrevista realizada no MNSR* (Porto 1954). (Transcrição do documento na íntegra disponível para consulta no Anexo B).

Através da análise de documentação encontrada em arquivo, é possível comprovar que – durante duas décadas (1932-1952) e desde a instalação do Museu no Palácio das Carrancas – a integração de artefactos se verificava em valor superior com obras de Pintura, a que se seguia por ordem decrescente a aquisição de móveis, livros, louças e vidros, esculturas, diversos, joias, medalhas, miniaturas, gravuras e por último, tecidos<sup>235</sup>. Porém, durante o período de Vasco Valente, as incorporações de obras de pintura na coleção do Museu provieram essencialmente de legados<sup>236</sup>.

Nos dois anos iniciais de direção de Barata Feyo ocorrem as primeiras aquisições de obras de arte por este diretor, acompanhadas de compras pontuais de peças de faiança portuguesa, cerâmica, peças de cristal e numismática<sup>237</sup>. As primeiras e significativas obras, que marcam desde logo a direção de Barata Feyo, são adquiridas durante a “Exposição dos Artistas Modernos”. Esta exibição teve lugar no MNSR em 1951, durante as “Festas do Maio Florido” e foi promovida pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI). As “Festas do Maio Florido” eram celebrações anuais, organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação Cultura Popular e Turismo e acolhidas nas instalações do Museu Nacional Soares dos Reis desde a sua criação. O MNSR organizava, entre outros eventos, uma Exposição dedicada à “Arte Moderna”, frequentemente acompanhada por um ciclo de conferências temáticas. Dada a sua frequência, esta comemoração era já tida na época como uma “velha tradição”<sup>238</sup>.

O escultor considerou a exposição de 1951 “uma manifestação artística do mais alto interesse”, caracterizando-a como “um dos números mais sugestivos das Festas do Maio Florido”<sup>239</sup>. Nesse contexto adquiriu as obras “Árvores de S. Lázaro” de Martins da Costa e “Retrato de Senhora” de Carlos Carneiro (dois óleos sobre madeira datados desse ano) e ainda as “Casas de Malakoff” de Dordio Gomes (uma pintura a óleo datada de 1923). Barata Feyo

---

<sup>235</sup> Informação baseada em gráfico encontrado na correspondência de 1952 (disponível para consulta no anexo C).

<sup>236</sup> Soares, "Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX no Museu Nacional Soares dos Reis constituição de uma colecção," 17.

<sup>237</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice D: Livro de Cadastro - Obras de Arte.

<sup>238</sup> Salvador Barata Feyo, "Festas do Maio Florido. Ofício datado de 15 de Maio.," in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

<sup>239</sup> "Aquisição de obras de Dordio Gomes, Carlos Carneiro e Martins da Costa durante as "Festas do Maio Florido" promovidas pelo SNI," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

solicita a sua aquisição à tutela<sup>240</sup>, considerando ser do interesse do Museu “actualizar as suas colecções (...) tendo em conta o valor artístico destes trabalhos<sup>241</sup>”.

Em 1953, adquire uma obra emblemática deste período, a “Natureza-Morta” de Eduardo Viana, datada desse ano. Dois anos depois, esta obra, juntamente com a de Dordio Gomes, viaja até ao Brasil para figurar na “III Bienal de S. Paulo”. Importa salientar que, provavelmente numa tentativa de mudar a imagem do país no exterior, são estes artistas influenciados pelas vanguardas francesas – e não os Naturalistas que exploravam a ruralidade e a tradição, traduzindo fielmente o clima sociocultural vivido do país –, os escolhidos pelo SNI para representar Portugal. Nas palavras de Alfredo Lencastre Veiga, delegado no Brasil da Comissão do IV Centenário de São Paulo,

“Participou Portugal já na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo. Com mais tempo desta vez, procurou que os trabalhos a serem expostos agora fossem agora realmente, quanto possível, bem representativos dos valores de arte moderna no país”<sup>242</sup>.

Em 1952, o diretor escreve um ofício declarando a necessidade de atualizar a coleção de pintura e escultura, no sentido de “enriquecer o Museu e pôr em evidência a obra dos artistas no plano da Cultura Nacional<sup>243</sup>”. Nele enuncia os nomes de Abel Manta, Agostinho Salgado (conservador do Museu na época), Almada Negreiros, Carlos Botelho, Eduardo Malta, Eduardo Viana, Estrela Faria, Júlio Resende, Júlio Santos, Lino António, Abel Moura, Álvaro Brêe, António Azevedo, António Duarte, Diogo de Macedo, Francisco Franco, Henrique Moreira, Martins Correia, Leopoldo de Almeida e Sousa Caldas, com os quais conviveu em diversos contextos da sua vida profissional e pessoal.

Até 1954, o MNSR tinha adquirido obras de Eduardo Viana e Dordio Gomes, Agostinho Salgado, Augusto Tavares, Carlos Botelho, Manuel Bentes, Carlos Carneiro, Lino António, Martins da Costa, Júlio Resende, António Sampaio, entre outros num total de “65 peças”<sup>244</sup>. Enquanto diretor e artista, consciente da necessidade de “representação da pintura moderna”<sup>245</sup> na instituição, Feyo sentia ainda faltarem alguns “nomes de artistas já

---

<sup>240</sup> Ministério da Educação Nacional – Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes.

<sup>241</sup> Salvador Barata Feyo, “Pedido de aquisição de obras no âmbito da Exposição de Arte Moderna, SNI. Ofício datado de 27 de Junho.”, in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

<sup>242</sup> Bienal de S. Paulo, <http://issuu.com/bienal/docs/name24c514?e=2165059/2829919>. Acessado em: 26.04.15.

<sup>243</sup> Salvador Barata Feyo, “Necessidade de aquisição de obras de pintura e escultura datada de 7 de Março,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1952).

<sup>244</sup> “Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro.”

<sup>245</sup> Ibid.

consagrados como os de Almada, Abel Manta, Guilherme Camarinha, Martins Barata, Guilherme Filipe, Augusto Gomes e outros”<sup>246</sup>.

Em 1955, Barata Feyo recusa por motivos económicos a compra – proposta pelo seu colega Fernando Lanhas – de uma obra do arquiteto e pintor Nadir Afonso, que se revelará um dos nomes mais representativos do abstracionismo português. Nas suas palavras<sup>247</sup>, “(...) Infelizmente dada a disparidade que aponto e a exiguidade da verba de aquisições, posta em confronto com o que tenho de adquirir, para bem das Secções de pintura e escultura modernas, não pode este Museu aceitar qualquer proposta do seu Amigo (...)”. Anota ainda os critérios que presidem a escolha de obras para a coleção do Museu, “Lembro-lhe que o Viana, o Lino António, o Augusto Gomes, e Vasquez Diaz, por exemplo, concordaram em propor a venda dos seus quadros, por pouco mais do que o Amigo pede. (...) Como deve calcular, eu tenho o dever de zelar pela verba de aquisições pelo Estado a esta Instituição e compete-me, além disso, olhar pela obra daqueles que são verdadeiramente, profissionais de pintura e da escultura (...)”.

Outros artistas são também representados na coleção, como é o caso de Jaime Isidoro, Miguel Barrias e Heitor Cramez, que produziam ativamente no Porto e expunham com regularidade em galerias e salões da cidade. Estas exposições eram, de facto, circunstâncias aproveitadas pelo diretor para a aquisição direta de obras. Podemos comprovar este facto, com o exemplo da compra e exposição em 1951 da obra “A Nacional”, da autoria de Jaime Isidoro. No ofício dirigido ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, Barata Feyo releva a importância desta obra no contexto contemporâneo nacional. Nas palavras do próprio,

“Julgando ser conveniente adquirir obras de pintores actuais que possam considerar-se representativas do nosso tempo (...), teem [sic] estes serviços seguido com interesse as exposições de pintores ultimamente efectivadas. Entre elas visitou-se há pouco a exposição do pintor Jaime Isidoro (...) trabalho digno de figurar na nossa colecção de arte contemporânea<sup>248</sup>”.

Embora se verifique um desacerto na denominação desta peça na correspondência, onde é intitulada “Palácio da Nacional (Porto)” e posteriormente no inventário apenas como “A

---

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> “Recusa da aquisição da obra de Nadir Afonso,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

<sup>248</sup> “Aquisição da obra “A nacional” da autoria de Jaime Isidoro. Ofício datado de 27 de Dezembro de 1951,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

Nacional”, confirmou-se que se tratava da mesma obra. Quatro anos mais tarde, em 1955, no contexto da Academia Alvarez, dirigida por Jaime Isidoro, foi adquirida a obra “Alto dos 7 moinhos”<sup>249</sup> da autoria de João Hogan, pintor seu contemporâneo da Escola de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL). Convém também relembrar a importância na época do Salão Silva Porto, que orientava a sua política expositiva para a mostra e venda de artistas ligados ao naturalismo e ao romantismo. É neste contexto, adquirida por Barata Feyo, em 1951, a obra “Cena de Aldeia” de Leonel Marques Pereira, um pintor da época romântica vindo da Academia de Belas-Artes de Lisboa.

A “1ª Exposição de Artes Plásticas” organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) em 1957, onde Barata Feyo também expôs, propiciou a compra da pintura a óleo “Autorretrato” de Guilherme Camarinha para a coleção do MNSR no ano seguinte. Embora esta exposição tenha acontecido no mês de dezembro, talvez o processo prévio de seleção de artistas tenha influenciado a compra de Guilherme Filipe, Waldemar da Costa e Gastão Seixas, ainda em 1957, determinado em definitivo a aquisição de Guilherme Camarinha. É igualmente provável que esta exposição tenha estimulado Barata Feyo a incorporar autores como Adelino de Sousa Felgueiras, António Cruz, em 1958 e, no ano seguinte, Lázaro Lozano. Nesta mostra estiveram expostas obras de artistas já representados na coleção do Museu como Aníbal Alcino, Manuel Bentes, Carlos Botelho, Max Braumann, Carlos Carneiro, Martins da Costa, António Cruz, Augusto Gomes, Dordio Gomes, João Hogan, António Quadros, João Reis, António Saúde, Alberto de Sousa, Eduardo Viana, Dario Boaventura, António Duarte, João Fragoso, Lagoa Henriques e Maria Irene Vilar. Esta primeira exposição organizada pela FCG surgiu com o objetivo de “adquirir algumas pinturas, esculturas, desenhos e gravuras expostas, mais representativas dos seus autores ou de uma escola, em ordem, não só a compensar o artista do sacrifício que importa a criação de tais obras, mas também a melhorar determinadas colecções públicas, menos ricas em arte contemporânea, pelo depósito dos trabalhos assim adquiridos (...)”<sup>250</sup>. Através da análise comparativa entre as obras patentes nesta exposição e o núcleo criado por Barata Feyo, podemos arriscar afirmar que este evento para além de ter propiciado a compra do autorretrato de Camarinha, deu maior legitimidade ao critério de seleção utilizado por Salvador Barata Feyo, ao longo de quase uma década.

---

<sup>249</sup> Academia Alvarez, “Aquisição da obra “Alto dos 7 moinhos”, João Hogan,” in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis,, 1955).

<sup>250</sup> Selles Paes de Villas-Boas, *Catálogo da 1ª Exposição de Artes Plásticas* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957).

Em 1958, é proposta a compra de uma prova em barro cozido, “Lucienne”, da autoria de Francisco Franco. No entanto, o diretor Salvador Barata Feyo duvida do valor atribuído à obra pelo proprietário, advertindo-o que teria de pedir uma avaliação superior. Nas suas palavras,

“(…) não havendo em Portugal ‘Bolsa’ de cotação dos artistas (...)”, e sobretudo, não lhe sendo conferido poder de decisão, estavam antes em causa “políticas do gosto (...) Nem sempre podem os directores de serviço da natureza dos nossos tomarem a inteira responsabilidade das compras no respeitante ao seu valor ouro; são climas diferentes e quase sempre situados em campos opostos, o gosto pela arte e o poder de compra”<sup>251</sup>.

A partir da divisão por categorias, concluímos que durante uma década Salvador Barata Feyo adquiriu cerca de uma centena de obras de pintura a óleo sobre diversos suportes (madeira, tela, latex, metal e até marfim), mais de trinta obras em suporte de papel (entre desenho, aguarela e gravura) e cerca de cinquenta obras de escultura. Cerca de metade destas resultam da incorporação sucessiva de grandes núcleos de esboços – da autoria de Soares dos Reis, Roque Gameiro e Alves de Sousa –, que surgem na coleção deste museu entre 1956 e 1958.

O reduzido número de peças de escultura adquiridas por Barata Feyo encontra-se justificado no testemunho do filho. O Professor afirma ser objetivo do pai, nesta época, trazer para a coleção do MNSR obras em gesso de grande formato de autores contemporâneos, pertencentes à Escola de Belas-Artes do Porto. Menciona ainda que, “Não eram coisas antigas, não eram indivíduos de nome”<sup>252</sup>. Salvador Barata Feyo pretendeu criar no Museu uma sala de escultura moderna onde está hoje a reserva da pintura, que chegou ainda a projetar, no final da sua direção. Esta sala tinha como objetivo salvaguardar as peças da degradação a que estavam expostas na Escola e até nos *ateliers* dos artistas<sup>253</sup>.

A par com o investimento em obras de arte, a partir de 1953 observa-se o investimento em equipamentos para o melhoramento das condições de apresentação e acondicionamento das peças no Museu. Barata Feyo adquire nesse ano, o material necessário para a atualização museográfica – cortinas, prateleiras, molduras, projetores de iluminação para pintura e escultura, plintos, lâmpadas fluorescentes e também clichés fotográficos –, atividade a que

---

<sup>251</sup> Salvador Barata Feyo, "Pedido de aquisição de peça de Francisco Franco. Ofício datado de 20 de Fevereiro," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1958).

<sup>252</sup> Feyo, "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio."

<sup>253</sup> Ibid.

deu continuidade nos dois anos seguintes<sup>254</sup>. Porém, é de realçar a incorporação nas coleções do Museu, em 1954, dos biombos japoneses “Nambam”, trazidos pelo Governo Português de Tóquio e ainda a aquisição, igualmente estatal, da coleção Alfredo Queirós (Faiança de Viana), considerada uma das mais interessantes e ricas do país<sup>255</sup>. Em 1955, são finalmente melhoradas as condições existentes nas salas de exposição<sup>256</sup>. Essa iniciativa explica a compra de reposteiros de veludo para cobrir as numerosas portas dos dois salões de maior dimensão, impedindo a entrada de luz. A medida facilitou a leitura das obras, evitando a incidência direta de raios luminosos. Em 1956 e 1957, o diretor investe novamente no enriquecimento das coleções que de certa forma “secundarizava”, adquirindo numismática, cerâmica, porcelana, vidros, cálices de vidro e uma peça de arte religiosa em ouro – “Santa com menina coroada”. Em 1959, volta a adquirir equipamento para exposição, acondicionamento e restauro.

A análise realizada com base numa tabela comparativa<sup>257</sup>, permite concluir que Barata Feyo – recorrendo à verba destinada ao Museu pelo Fundo João Chagas e a par com a aquisição de obras de arte – alternava, de ano para ano, entre a compra de objetos para as restantes coleções e a compra de equipamentos “modernos” para a manutenção do Museu. Este diretor adquiria também obras de arte e outros artefactos que beneficiavam as restantes coleções do museu, no momento em que estas surgiam no seu quotidiano, guiando-se sempre por um critério de valoração plástica<sup>258</sup>.

Considera-se – com base na documentação analisada e no testemunho do filho – que o escultor seguia dois critérios, que definem a sua política de aquisição. O primeiro, como já anteriormente referido, consiste na compra “dos grandes mestres”, como alicerces do conhecimento e da prática artística. Barata Feyo adquire nesta década peças representativas da obra dos principais mestres da Escola do Porto, onde lecionava na época, e de Lisboa, cidade onde vivera na juventude e onde estudara. Desta forma, assegura a apresentação de uma cronologia sequencial de autores, criando uma coleção que mantinha uma estreita ligação ao ensino lecionado nas Academias Nacionais de Belas-Artes do país. A par com artistas contemporâneos, adquire ainda obras de artistas consagrados da Escola do Porto como Soares dos Reis, Teixeira Lopes, Silva Porto, Marques de Oliveira, António Carneiro, António

---

<sup>254</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice F: Livro de Cadastro – Outras Entradas.

<sup>255</sup> Salvador Barata Feyo, “Aquisição pelo Estado da Coleção Alfredo Queirós e dos Biombos “Nambam”, in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

<sup>256</sup> “Novo Roteiro do Museu datado de 26 de Julho ” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1957).

<sup>257</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice F: Livro de Cadastro - Outras Entradas.

<sup>258</sup> Feyo, “Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio.”

Ramalho e Henrique Medina. Representa igualmente a Escola de Lisboa, de onde solicita obras de Miguel Ângelo Lupi, Leonel Marques Pereira, Veloso Salgado, Luciano Freire, Sousa Lopes, João Reis, entre outros.

O segundo critério encontra-se sustentado pela “teia de relações” criada por este diretor, que incentiva a compra de peças, no momento em que surgem no mercado. O escultor visitava com regularidade exposições em galerias e salões da cidade, recebendo também mostras no Museu que dirigia. Ele próprio participava também em exposições nacionais e internacionais enquanto artista plástico, estabelecendo relações pessoais relevantes nos diferentes contextos, que lhe permitiam alguma proximidade com artistas seus contemporâneos, assim como com artistas ainda em afirmação. É provavelmente por isso que Barata Feyo, durante a década de cinquenta<sup>259</sup>, adquire obras de autores que participaram consigo na “Exposição dos Independentes” em 1923, como Dordio Gomes, Carlos Botelho, José Tagarro, Francisco Franco, Diogo de Macedo, Ruy Roque Gameiro e Paulino Montez. Adquire igualmente obras de artistas do grupo homónimo formado nos anos quarenta, como Cândido Costa Pinto, Carlos Carneiro, Guilherme Camarinha, Joaquim Lopes (professor da EBAP), Martins da Costa, Júlio Resende, Augusto Gomes e Aníbal Alcino. Como o próprio refere no folheto da exposição itinerante de Pintura Moderna de 1958, “Da colecção deslocada, apenas três pintores são estrangeiros; os restantes, na sua maioria, são nortenhos”<sup>260</sup>. Com alguns destes artistas cruza-se nas Exposições Internacionais de 1939<sup>261</sup> e 1940<sup>262</sup>, onde, para além de alguns já mencionados, conviveu com Luís Fernandes, António Soares, Lino António, Martins Correia, António Duarte, João Fragoso, Raul Xavier, Manuel Bentes e Abel Moura<sup>263</sup>.

Uma característica da política de aquisições, durante o período da direção de Barata Feyo, define-se pela chegada à coleção do Museu de obras de arte provenientes de ofertas e legados, sobre as quais ele não exerce poder de decisão. Exemplo disso, é a pintura “Carnaval” de Cândido Portinari — que chega à coleção do Museu em 1951 por intermédio de Assis Chateaubriand — e de Diogo de Macedo, que oferece em 1952 e 1955 dois bustos de sua autoria. Já a pintura, “O sonho” da autoria de Veloso Salgado, provém de um legado

---

<sup>259</sup> Tabela disponível para consulta no Apêndice D: Livro de Cadastro - Obras de Arte.

<sup>260</sup> Salvador Barata Feyo, “Exposição Itinerante de “Pintura Moderna” ” in *Catálogo Exposição* (Amarante: Museu Nacional Soares dos Reis, 1958).

<sup>261</sup> “Exposição Internacional de Paris”.

<sup>262</sup> “Exposição do Mundo Português”.

<sup>263</sup> Salienta-se ainda a ausência do pintor Júlio Pomar na coleção do MNSR. Arrisca-se afirmar que a tardia representatividade deste artista nos museus portugueses – de que é exemplo a obra “Gadanhêiro”, datada de 1945, adquirida pelo Estado para a coleção do MNAC apenas em 1995 – se deve ao contexto político-cultural vivido na época. Neste contexto relembra-se o episódio da concepção e consequente destruição do mural do cinema Batalha no Porto – entre 1947 e 1948 – que originou a prisão política deste pintor.



deixado à guarda do Museu por um particular. Considerando estes exemplos, podemos arriscar afirmar que, a par com obras consideradas “menores”, dão também entrada por meio de doações obras marcantes da arte portuguesa e internacional.

No leque de aquisições realizadas por este escultor encontra-se também a presença de autores estrangeiros que, surgindo ocasionalmente no seu quotidiano ficaram representados na coleção do MNSR até hoje. Nesta década, a representação estrangeira na coleção do Museu limita-se a um conjunto reduzido de autores dos quais se salientam dois pintores espanhóis, Vasquez Diaz e Martin Maqueda. Ao primeiro é adquirida a pintura a óleo “Cabra y Chivo”, em 1954, ficando o segundo representado na coleção por uma têmpera sobre papel “Semana Santa em Sevilha”, comprada em 1955. Também em 1954, é comprada a Max Braumann – um pintor alemão de origem judaica que se refugia em Portugal a partir de meados dos anos 30<sup>264</sup> – a obra “Procissão”. As duas últimas obras enumeradas são contemporâneas e caracterizam-se pela exploração de rituais e temas religiosos. Já o painel “Carnaval” (datado de 1942), do artista brasileiro Cândido Portinari, na fase inicial de direção interina de Salvador Barata Feyo. Trata-se de uma doação feita pelo Dr. Assis Chateaubriand, diretor dos “Diários Associados” do Rio de Janeiro<sup>265</sup>, que se encontrava “desejoso de ver figurar nas galerias do Museu de Arte do Porto uma obra que represente a arte brasileira na interpretação de um grande artista nacional<sup>266</sup>”. Em 1954 este diretor escreve, “De fora fronteiras vieram também dois quadros: “Carnaval” do pintor brasileiro Portinari, obra oferecida pelo escritor e jornalista Senhor Assis Chateaubrians[sic] e “Cabra e Chivo” do mestre hespanhol [sic] Vasques Diaz, este, por nossa proposta e aquisição do Estado”<sup>267</sup>. Por último, a “Paisagem Sumi” de Hirosuki Watanuki é adquirida por Barata Feyo em 1958. Este pintor e desenhador japonês vivia no Porto durante aquela época, tendo-se tornado, segundo testemunha João Barata Feyo<sup>268</sup>, amigo pessoal do diretor do Museu.

A década de direção do MNSR por Barata Feyo é igualmente marcada por recusas de aquisições, definidas pela entidade que exercia na época a tutela dos museus nacionais, a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Com efeito, todas as aquisições realizadas estavam sujeitas à aprovação do Ministério da Educação, sobretudo aquelas

---

<sup>264</sup> Irene Flunser Pimentel, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial*, História Séc. XX ( A Esfera dos Livros, 2008), 436.

<sup>265</sup> Ministério da Educação Nacional - Direção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, "Doação do painel do Portinari, oferecido pelo Director dos "Diarios Associados", Brasil. Ofício datado de 21 de Novembro," in *Correspondência Recebida* (Lisboa: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

<sup>266</sup> Carlos Rizzini, "Doação de "Carnaval" de Portinari por Assis Chateaubriand. Ofício datado de 20 de Outubro," in *Correspondencia Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

<sup>267</sup> Feyo, "Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro."

<sup>268</sup> Feyo, "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio."

“consideradas de alto valor artístico”, ficando as decisões a cargo das “instâncias superiores”<sup>269</sup>. Entre todos, importa salientar um pedido, realizado em 1956 por Barata Feyo, de aquisição de uma escultura contemporânea em alumínio da autoria de Fernando Fernandes, para integrar o núcleo de arte contemporânea do Museu. O jovem escultor tinha sido aluno de Barata Feyo na Escola de Belas-Artes do Porto (terminando o curso entre 1952-53). Fernandes é, nesta época, um dos responsáveis pela introdução do abstracionismo na escultura, no contexto da Escola de Belas-Artes do Porto<sup>270</sup>, conjuntamente com Arlindo Rocha e Fernando Lanhas. Nas palavras do diretor interino, “Tendo sido proposto a este Museu, para compra, uma peça de Escultura, em alumínio da autoria de Fernando Fernandes por Esc. 10.000\$00, rogamos a valiosa intervenção de V. Ex.cia no sentido de ser autorizada a sua aquisição (...)”<sup>271</sup>. Barata Feyo só obtém resposta no ano seguinte, através de um ofício assinado por Raul Lino<sup>272</sup>. Neste, o nome da escultura não é mencionado de forma clara, sendo referenciada como o “veado do Sr. Fernando Fernandes” e, posteriormente, como um “objecto alumínio”. O autor do parecer, afirma que esta peça não possui “ambiência própria numa instituição de carácter tão permanente como é o de um Museu Nacional”, caracterizando-a em seguida, como um “objecto decorativo superficial”, que apenas seria valorizado num “estabelecimento onde pela índole deste, se cultive o ineditismo e se aproveite a sedução do efémero e onde a versatilidade das cambiantes do gosto não cause moessa (...)”<sup>273</sup>. A obra “Veados” esteve, no entanto, presente na “1ª Exposição de Artes Plásticas” da FCG, sendo, mais tarde, incorporada na coleção privada desta Fundação<sup>274</sup>.

Através da análise da correspondência do Museu do Chiado, conclui-se também que Fernando Fernandes terá contactado, um ano antes em 1955, o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, propondo a compra de um trabalho de escultura da sua autoria, afirmando estar ao dispor do diretor desta instituição “para ser consultado sobre dimensões e

---

<sup>269</sup> Salvador Barata Feyo, "Pedido de aquisição de "Terras Braganças" da autoria de Joaquim Lopes. Datado de 16 de Fevereiro.", in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

<sup>270</sup> José Guilherme Abreu, "A escultura no espaço público do Porto do século XX : inventário, história e perspectivas de interpretação," Faculdade de Letras Universidade do Porto, <http://hdl.handle.net/10216/14510>. Acessado em: 21.02.15.

<sup>271</sup> Salvador Barata Feyo, "Pedido de aquisição de escultura em alumínio da autoria de Fernando Fernandes. Ofício datado de 15 de Novembro," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1956).

<sup>272</sup> Ofício transcrito no Anexo D: Parecer de Raul Lino acerca da aquisição da escultura da autoria de Fernando Fernandes.

<sup>273</sup> Ministério da Educação Nacional - Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, "Parecer de Raul Lino sobre a aquisição da obra de escultura de Fernando Fernandes datado de Dezembro de 1956," in *Correspondência Recebida* (Lisboa: Museu Nacional Soares dos Reis, 1957).

<sup>274</sup> Fernando Fernandes, <http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60227&visual=2&langId=1>. Acessado em: 11-12-14.

preço e demais detalhes”<sup>275</sup>. No entanto, Diogo de Macedo, informa o jovem escultor que, “não estando exposta publicamente a obra, para ser avaliada pela respectiva comissão de compras”, se mostra necessário o envio da “fotografia da obra, as dimensões, o título e o preço de seu custo, afim de (...) apresentar superiormente a referida proposta”<sup>276</sup>. Desta obra de escultura não existem informações específicas nos arquivos da instituição, não sendo possível provar que se trataria da mesma escultura proposta para compra por Barata Feyer. Porém, verifica-se a integração – na coleção do MNAC – de uma escultura em cerâmica do mesmo autor, intitulada “Maternidade”, que pela data de produção constante na tabela informativa da respectiva peça (1956), se pode concluir não se tratar da mesma peça.

Torna-se necessário salientar ainda a ausência na coleção do MNSR do pintor Amadeo Souza Cardoso, um autor do 1º Modernismo. Em 1959 é organizada no museu, no âmbito das “Festas do Maio Florido”, uma Exposição Retrospectiva de Amadeo Souza Cardozo, que nas palavras de António Cardoso, “que se repetiu salvo erro em Paris, em 1961, foi uma altura em que o Amadeo é levado a Paris”<sup>277</sup>. Embora as exposições organizadas no Museu tenham sido alguns dos momentos-chave para a integração de obras na coleção, Salvador Barata Feyer não adquire uma única obra de Amadeo. No quadro da entrevista realizada, o Professor António Cardoso considerou que esta decisão se terá baseado meramente numa questão económica, de gestão de verbas disponíveis para a aquisição de obras de arte. No seu entender a obra de Amadeo, “(...) Custaria muito dinheiro...” que permitiria comprar várias obras de escultores...”<sup>278</sup>. Inquirido se Barata Feyer terá, em detrimento da compra de autores consagrados, apostado na aquisição de autores contemporâneos mais jovens, o professor Cardoso respondeu que Barata Feyer era um homem receptivo a diversas formas de expressão artística. Nas suas palavras, “Não, não, campo de abertura o Barata Feyer tinha de certeza...”<sup>279</sup>. No seu entender a política de aquisição de Barata Feyer ter-se-á restringido às “limitações financeiras da altura”<sup>280</sup>.

João Barata Feyer, pelo contrário, considera que o pai não terá adquirido Amadeo, pelo facto de nunca ter sido apresentada uma proposta de compra ao Museu<sup>281</sup>. Lembra também

---

<sup>275</sup> "Compra de trabalho de escultura," in *Correspondência Recebida* (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, , 1955).

<sup>276</sup> Diogo Macedo, "Resposta à proposta de aquisição de Fernando Fernandes. Ofício datado de 27 de Agosto de 1955.," in *Correspondência Expedida* (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1955).

<sup>277</sup> Cardoso, "Depoimento do Professor António Cardoso, em entrevista presencial realizada em 27-04-15 no âmbito do presente estágio."

<sup>278</sup> Ibid.

<sup>279</sup> Ibid.

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> Feyer, "Depoimento de João Barata Feyer, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio."

que este artista já estava representado na sua terra natal, “ O meu pai nessa altura dizia assim, o Amadeo está em Amarante, e ele está lá com toda a sua obra, para quê vir com outra peça para aqui?... Não sei... Além disso o Amadeo é daquele período não contemporâneo...”<sup>282</sup>. No entanto, constata-se que Salvador Barata Feyo fez outras aquisições do mesmo período, permanecendo assim sem explicação clara, no âmbito desta investigação, a ausência de Amadeo na coleção do MNSR.

Para além do constrangimento financeiro – confirmado pelo testemunho dos dois professores entrevistados –, a política de aquisições de Barata Feyo é igualmente limitada pela visão estética da tutela da qual dependia a validação de todos os seus pedidos de aquisição. Não querendo desvalorizar estes dois fatores, torna-se importante relembrar que Barata Feyo foi um defensor do regime de depósito entre museus nacionais, a bem do enriquecimento e acessibilidade cultural do país. Numa carta que escreve a António Montês, diretor do Museu Malhoa nas Caldas da Rainha, o escultor declara que concorda com este método “(...) desde que para constituir esse depósito, não sejam pedidas obras que estejam expostas. Defende os depósitos entre museus como “(...) o único processo de levar a obra dos nossos artistas, ao conhecimento de todos os portugueses”<sup>283</sup>. No seu entender, “Condenar obstinadamente semelhante método, para a expansão mais larga da nossa arte, é desgracioso posto que as dotações dos museus destinadas ao enriquecimento das colecções são precárias para as necessidades constantes (...)”<sup>284</sup>. Solicita ainda, “(...) a cedência temporária de alguns modelos em gesso da obra do escultor Francisco Franco, a fim de serem reproduzidos em bronze para a galeria de escultura [do museu] (...)”<sup>285</sup>, alegando a necessidade de exibir em exposição “mais um bom quadro de José Malhoa (...)”<sup>286</sup> e também de Francisco Franco, uma vez que o MNSR “não [possuía] uma única obra do grande estatuário”<sup>287</sup>. António Montês nega o depósito da obra de Malhoa, revelando ainda “que a [última] fundição das várias peças [fora] ainda autorizada por aquele artista poucos tempos antes de falecer e por seu irmão Henrique Franco, conforme carta escrita [pelo] último (...)”<sup>288</sup>.

Importa ainda realçar a atitude “contemporânea” deste diretor, que adquire um elevado número de obras, pouco tempo depois das mesmas serem executadas pelos respetivos autores.

---

<sup>282</sup> Ibid.

<sup>283</sup> Salvador Barata Feyo, "Pedido de empréstimo/ depósito de obras a António Montês, diretor do Museu Provincial José Malhoa. Ofício data de 24 de Setembro.," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> Ibid.

<sup>286</sup> Ibid.

<sup>287</sup> Ibid.

<sup>288</sup> António Montês, "Recusa de empréstimo de obras ao MNSR. Ofício datado de 22 de Outubro," in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

Exemplo disso encontra-se em aquisições como “As Árvores de S. Lázaro” de Martins da Costa, “Retrato de Senhora” de Carlos Carneiro, obras terminadas e adquiridas em 1951, ainda “A Nacional” de Jaime Isidoro, datada de 1950 e adquirida no ano seguinte. De 1953 a 55 observou-se o mesmo critério na seleção de obras por este diretor. Em 1953 adquire obras dos pintores Carlos Botelho (1950), Júlio Resende (1951), Martins da Costa (1953), Eduardo Viana (1953) e dos escultores Fernando David (1952) e Lagoa Henriques (1953). Em 1954, adquire pinturas de Luís Salvador (1953), Max Braumman (1952), António Sampaio (1953) e Costa Júnior (1954) e, em 1955, adquire autores como Augusto Gomes (1953), Jaime Murteira (1954) João Hogan (1954). Constata-se, no entanto, uma continuidade na aquisição da estética naturalista. Também o Romantismo se encontra representado neste núcleo de aquisições por nomes como Miguel Ângelo Lupi, Leonel Marques Pereira e Francisco José Resende. No seu todo, o núcleo de pintura adquirido revela dentro de cada uma das correntes artísticas (desde o romantismo ao modernismo) obras com resultados plásticos muito diferentes.

No campo da escultura, as peças mais representativas deste período integram atualmente a exposição permanente, restando apenas um pequeno núcleo de exemplares que exibem aquilo que podemos arriscar definir como um rasgo de ruptura, encontrado posteriormente nas obras modernistas. A coleção apresenta obras surpreendentes como a “Máscara” de Dario Boaventura e o “Busto em Bronze” de Martins Correia – peças que apresentam uma plasticidade que não sendo ainda modernista, já anuncia este movimento. Porém, na sua maioria as peças adquiridas por Barata Feyo caracterizam-se, na sua generalidade, pela apresentação de uma matriz clássica, apreendida no contexto académico das Escolas de Belas-Artes.

Num texto escrito por Salvador Barata Feyo, em 1956, o então diretor dá a conhecer os critérios que regem a sua política de aquisição, descrevendo o núcleo de aquisições recentemente adquirido como, “uma pequena coletânea de Pinturas e Esculturas consagradas às modernas correntes artísticas<sup>289</sup>.” Entende que como “[d]emonstração de novas preocupações estéticas e técnicas, essas obras não terão outros compromissos além da formação plástica dos seus autores, e do meio ambiente, intelectual que os circunscreve”<sup>290</sup>. Consente ainda que, “este meio seja formado por casualidades estranhas à sociedade da sua época, o que explica se encontre, por vezes fora das realidades palpáveis e práticas da maioria

---

<sup>289</sup> Salvador Barata Feyo, “Catálogo Obras Diversas,” in *Catálogos-Guia* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1956).

<sup>290</sup> Ibid.

dos outros homens”<sup>291</sup>. Admite ainda, no entanto, “ser ainda cedo para se julgar em uníssono o valor plástico da actividade dos artistas contemporâneos. É facto que, por outro lado, se verifica a falta de perenidade dessas correntes”<sup>292</sup>. Observa também alguma incoerência – pela diversidade apresentada –, se consideradas como um todo, julgando o mesmo dos artistas,

“[...] algumas delas [correntes] aparecem e são substituídas ou se negam com uma facilidade desconcertante. Este mesmo fenómeno tem afectado alguns artistas, a ponto de realizarem obras de conceitos literalmente opostos em períodos de tempo surpreendentemente curtos”<sup>293</sup>.

Afirma igualmente “ser indicado aos museólogos de instituições da classe do Museu Nacional Soares dos Reis propor a aquisição de obras dessas diversas correntes, exactamente como propõem a aquisição de obras de autores consagrados (...)”<sup>294</sup>. Barata Feyo estava ciente da orientação – “da linha, do carácter”<sup>295</sup> –, que pretendia para a coleção no Museu, no momento em que propunha a compra de determinadas obras. Detinha, como afirma o filho, “uma ideia”<sup>296</sup> previamente definida para a coleção que gostaria de constituir, criando um museu “de comparação”<sup>297</sup>, que funcionaria como um instrumento de aprendizagem complementar, à imagem do Museu Portuense<sup>298</sup> de 1911<sup>299</sup>. Exemplo disso, é a incorporação sucessiva de grandes núcleos de esbocetos – da autoria de Soares dos Reis, Roque Gameiro e Alves de Sousa –, que surgem na coleção deste museu entre 1956 e 1958. Enquanto escultor e professor universitário, Barata Feyo teria consciência da importância do esboceto, como etapa de um processo inerente à construção física e conceptual de uma escultura de grande formato e da fundição das peças em gesso como procedimento essencial para a preservação da escultura. Assim, nos últimos anos da sua direcção, procurou atuar na salvaguarda deste património artístico específico, incorporando na coleção esbocetos em gesso de pequeno formato que, depois de passados a bronze, não mais se degradavam, sendo capazes de contar a história de determinada época como documentos. Através do uso desta técnica de

---

<sup>291</sup> Ibid.

<sup>292</sup> Ibid.

<sup>293</sup> Ibid.

<sup>294</sup> Ibid.

<sup>295</sup> Feyo, "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio."

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> Ibid.

<sup>298</sup> Museu Portuense de Pinturas e Estampas instalado em 1936 no Convento de S. António da Cidade mantém-se como parte integrante da Academia até 1911.

<sup>299</sup> Feyo, "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio."

multiplicação da escultura, o diretor evitava a perda da materialidade das peças, que tão frequentemente se degradavam nos acervos das instituições e *ateliers* desta época. Segundo a opinião da escultora contemporânea Susana Piteira<sup>300</sup>, no entanto, muitas das fundições desta época são realizadas recorrendo à técnica economicamente acessível de “jato de areia”, sendo apenas pontualmente utilizada a fundição em “cera perdida” que, embora mais dispendiosa, permite alcançar um nível de detalhe superior.

De igual modo e com “o fim de salvar da acção do tempo as esculturas em gesso integradas neste Museu (...)”<sup>301</sup>, Barata Feyo solicita, por exemplo, apoio do Estado para a fundição em bronze das esculturas “Riqueza” e “História”, “Saudade” e “Cristo”, da autoria do Escultor Soares dos Reis<sup>302</sup>. Demonstra, assim, uma grande preocupação com a implementação de uma “política de preservação do património”, que permitiu que este pudesse vir a ser apreciado pelas gerações futuras.

Enquanto artista e professor da Escola de Belas-Artes, Barata Feyo estava ciente do carácter preparatório dos esboços, como exercícios de método, criticando a alegada produção escultórica de “obras finais”<sup>303</sup>, sobre a qual afirmava que os artistas “em lugar de nos mostrarem a obra definitiva ou o estado definitivo da sua obra dão-nos uma metamorfose, um estado de evolução”<sup>304</sup>. Defendia que, para que tal não acontecesse, o artista devia “(...) pensar de trás para a frente embora trabalhe da frente para trás”<sup>305</sup>, tendo, apesar disso, “(...) sempre presente a chave de ouro da sua obra”<sup>306</sup>, isto é, “(...) a ideia existe ou pelo menos devia existir e (...) esta consubstancia ou alimenta o espírito da sua obra”<sup>307</sup>. Reforça assim, a necessidade de uma componente de trabalho persistente em qualquer obra de arte final<sup>308</sup>.

Apesar dos constrangimentos socioculturais e políticos da época, Barata Feyo movia-se livremente no meio artístico, tornando-se um “[intermediário] entre as diversas redes profissionais e institucionais e entre os artistas e o público”<sup>309</sup>. Com base nesta analogia com os curadores atuais, podemos confirmar a atitude vanguardista de Barata Feyo, que atuava à semelhança de um curador de arte contemporânea da atualidade. São ainda aprofundadas

---

<sup>300</sup> Apud. Ana Paula Machado Santos, Conservadora do MNSR, no âmbito do presente estágio.

<sup>301</sup> Salvador Barata Feyo, “Passagem a bronze de escultura em gesso. Ofício datado de 24 de Novembro,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1953).

<sup>302</sup> “Pedido de verba para passagem a bronze de peças da autoria de Soares dos Reis,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1954).

<sup>303</sup> “O Museu e o Ensino dos Conservadores.”

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> Ibid.

<sup>306</sup> Ibid.

<sup>307</sup> Ibid.

<sup>308</sup> Ibid.

<sup>309</sup> Carmen Ramírez, M, “Brokering Identities: Art Curators and politics of cultural representation,” in *Thinking about Exhibitions* ed. R. Greenberg, Ferguson B. W., Naire, S. (London: Routledge, 1996), 22.

outras dimensões da ação deste diretor, nomeadamente de “salvaguard[a], analis[e] e apresenta[ção] [d]a herança cultural depositada numa instituição”<sup>310</sup>. Importa, por fim, salientar a relevância de Barata Feyo como principal interveniente na alteração, até aos anos setenta, da dinâmica interna do MNSR.

No momento em que menciona a vontade do pai de criar um “museu da comparação”, João Barata Feyo relembra a amizade deste com Diogo de Macedo<sup>311</sup>. Considera-se, neste estudo, que os princípios museológicos lançados por Macedo, desde meados dos anos quarenta (altura em que assume a direção do MNAC), serviram de inspiração a Barata Feyo. Independentemente da ocupação desse cargo, já na década de quarenta<sup>312</sup>, Diogo de Macedo defendia a criação de um “Museu Nacional de Escultura Comparada”<sup>313</sup>, concebido à imagem dos

“museus de moldes ou reproduções em gesso [sic] de escultura antiga, nacional e estrangeira, buscada em lugares distantes uns dos outros (...) a que “genéricamente [sic] se deu o nome de Museus de Escultura Comparada. Este título define uma das razões principais do seu agrupamento, que é a de fornecer exames e ajudar a conclusões em muitos problemas de história e de arte (...) que, por meio de comparações fáceis, lado a lado as peças, numa reunião de séculos, escolas características, provas históricas e até maneiras individuais de profissionalismo ou virtudes tradicionais de nação e local privilegiado, não podiam ser classificados senão como de Arte Comparada”.

Diogo de Macedo afirmava que, em Portugal, “há muitos, muitos anos que os artistas reclama[vam] a fundação desse Museu-Escola e Museu-Arquivo (...)”, argumentando existirem exemplares para constituição espalhados pelo país. O escultor assegura ainda nos seus escritos, que o Estado possui armazenados no acervo do Museu das Janelas Verdes três blocos de escultura comparada. Salienta as sessenta e quatro peças francesas, adquiridas em 1934 numa exposição de Arte Francesa, com o objetivo de criar esse museu e um outro núcleo encomendado em 1939 pelo governo, no âmbito da “Exposição da Escultura Medieval

---

<sup>310</sup> N. Heinich and M. Pollak, "From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a singular position," in *Thinking about Exhibitions* ed. R. Greenberg, Ferguson B. W., Naire, S. (London: Routledge, 1996), 233.

<sup>311</sup> Feyo, "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio."

<sup>312</sup> Nas palavras Diogo de Macedo, “Não devemos esquecer os moldes (...) que figuram actualmente na Exposição do Mundo Português, em Belém”. Relatório década de quarenta?

<sup>313</sup> Diogo Macedo, " Museu de Escultura Comparada - Relatório (documento sem datação)," (Lisboa1940?), 2-11.



Portuguesa”, e que se encontra[va] exposto no átrio da ‘Exposição dos Primitivos Portugueses’. Relembra ainda que este museu “dev[ia] servir em especial, como escola auxiliar, os alunos das Escolas de Belas-Artes e mesmo os das Escolas Industriais”. Diogo de Macedo defende também, num relatório, que a escultura portuguesa será sempre o grande atrativo deste museu, pois “[...] deve ser a escultura portuguesa [sic] e depois a de estrangeiros, feita em Portugal sob exigências e razões portuguesas [sic], que devem formar o bloco principal dêsse [sic] Museu”. Afirma ainda que a representação estrangeira é, neste contexto, “(...) aportuguesada, nacionalizada, pelas imposições históricas ou religiosas” de quem a encomendava. Adoptando um discurso de louvor à nação e ao império, característico do Estado-Novo, defende que “O génio e a tradição da raça ficarão ali arquivados, em todas as suas faces épocas e rostos”.

A política de exposição do MNSR sob a direção de Barata Feyo inspira-se no modelo acima descrito, desejando porém aproximar as “coisas umas das outras”, permitindo que se vissem, dando ao espectador a percepção de que “a História não é estanque, a História é uma relação, sempre”<sup>314</sup>. Esta conceção da História da Arte como um corpo único e comparável está aliás subjacente no discurso do escultor, quando este reflete acerca da sua produção artística. Barata Feyo considera a escultura de Bourdelle a sua grande referência plástica<sup>315</sup>. “Obrigou-me” a olhar para ele, diz, sentindo-se atraído pelo “sentido da ordem”, a “escala monumental”, a “carpintaria óssea”, a “estruturação da obra”. Contudo, afirma também admirar outros autores e épocas históricas,

“(...) Rodin. E Despiau. E Maillol. E Zadkine e Brancusi, mesmo se tão diferentes. E admiro muitos mais. Contemporâneos, da antiguidade clássica, da pré-história. Em todas as épocas, sempre, houve muitos e muito grandes. É, por isso, difícil de resumir. É difícil suprimir a menção de tantos e tão grandes. Os prodigiosos animalistas da pré-história, por exemplo. E a Idade Média, que tão caras lembranças me deixou”.

Barata Feyo formulou este discurso em defesa da arte comparada alterando, por isso, a matriz do conceito defendido por Diogo de Macedo. Com efeito, não pretendia constituir um museu-escola baseado em reproduções, mas antes um museu de arte em que a pintura e a escultura eram vistas “em comparação”, colocando em confronto obras originais de diversas

---

<sup>314</sup> Feyo, “Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio.”

<sup>315</sup> Joaquim Matos Chaves, “Mestre Barata Feyo: Exposição Retrospectiva,” in *1780-1980 Bicentenário da ESBAP*, ed. Escola Superior de Belas-Artes do Porto (Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981), 11,12.

épocas, estilos e nações, assumindo desde logo o discurso de pedagogo que lhe era tão característico. Ao longo do seu período de direção tentou aplicar, pontualmente, este conceito na política expositiva que implementou. A tarefa mostrou-se difícil, no entanto, visto o MNSR se caracterizar como um museu de carácter permanente, onde se verificou até à atualidade a presença de um discurso museográfico assente na linearidade histórica.

Em 1954, Barata Feyo aumentou a área da exposição da secção de pintura “dedicada à pintura contemporânea denominada ‘Moderna’”<sup>316</sup>. Esta inovação museográfica é reafirmada, em 1958, no texto do folheto da “Exposição Itinerante de Pintura Moderna de 1958”, no qual o diretor escreve, “a deslocação destes quadros obriga a encerrar uma das salas do Museu do Porto, a verdade é que damos por bem empregado o sacrifício (...)”<sup>317</sup>. Declara que, na sala dos modernos, estariam expostos Abel Salazar (Retrato de Senhora), Agostinho Salgado (Raparigas Minhotas), Alvarez (Ponte de Lima), Alberto de Sousa (Paisagem-Rio Douro), Armando de Basto (Aspecto do Porto Antigo), António Sampaio (Retrato de Minha Filha), Augusto Gomes (Visitas), Augusto Tavares (Retrato de Senhora), Bruno Reis (Sol Verde), Costa Pinto (O Debate), Cândido Portinari (Carnaval), Carlos Botelho (Lisboa e o Tejo), Carlos Carneiro (Retrato de Senhora), Dórdio Gomes (Casas de Malakoff), Eduardo Viana (Lagosta), Emílio Montivi (Paisagem), Sousa Felgueiras (S/ título), João Hogan (Alto dos 7 Moinhos), Jaime Isidoro (Praça da Liberdade), Júlio Resende (S/ título), Júlio Santos (Pescador), Lázaro Lozano (Pequeno Aldeão), Lino António (Peixeiras na Praia), Martins da Costa (Casas de Roma), Martin Maqueda (Semana Santa em Sevilha), Manuel Bentes (Natureza-Morta), Max Braumann (Procissão), Miguel Barrias (Aspecto de Portalegre), Tagarro (Autorretrato), Vasquez Dias (Cabra e Chivo e Damas de Andeval), esta última pertença de um particular) e Waldemar da Costa (Composição).

Barata Feyo expõe “para confronto”, na galeria de Pousão, a pintura naturalista de Cândido da Cunha, Agostinho Salgado, Joaquim Lopes, Heitor Cramez, Martins da Costa e Portela Júnior<sup>318</sup>. Em 1955, verifica-se uma nova ruptura no modelo tradicional de apresentação, desta vez na galeria de escultura com a exibição da escultura moderna<sup>319</sup>, localizada a par da grande galeria de Soares dos Reis – patrono da instituição e reconhecido como figura impar do academismo português. Nesta galeria, hoje inexistente, estavam expostos autores como

---

<sup>316</sup> Feyo, "Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro."

<sup>317</sup> "Exposição Itinerante de "Pintura Moderna" ".

<sup>318</sup> "Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro."

<sup>319</sup> Informação obtida através da análise da planta do segundo piso encontrada na correspondência interna do Museu de 1951 (disponível para consulta no anexo E) e através da entrevista realizada ao filho, João Barata Feyo em março de 2015.

Lagoa Henriques e Gustavo Bastos<sup>320</sup>.

Considera-se, neste estudo, que a ação de Diogo de Macedo à frente da direção do MNAC, a partir de 1944<sup>321</sup>, terá marcado um novo paradigma em termos de política de divulgação, ajudando a ditar as diretrizes instituídas no MNSR a partir dos anos cinquenta. O MNSR era considerado “um centro intelectual e artístico da cidade [tal como o MNAC em Lisboa], facilitando visitas orientadas a grupos não só escolares, como de trabalhadores de todas as classes em geral”<sup>322</sup>. Tal como Diogo de Macedo, o diretor portuense instaurou uma política de divulgação das suas atividades e este museu encetou uma participação ativa na vida social local. Para este facto, tornou-se vital a ajuda da associação de amigos do Museu – o Circulo José de Figueiredo que publicava desde 1942 a Revista “Museu”, dedicada à Arte e Arqueologia. De referir ainda a notável edição de roteiros da coleção e catálogos-guia, dos quais se destacam o catálogo de “Obras Diversas”<sup>323</sup> editado em 1956 – que apresenta as aquisições realizadas até essa data por Salvador Barata Feyo para o incremento das coleções de “Pintura, Escultura, Faiança, Ourivesaria e Diversos”<sup>324</sup> –, assim como a reedição do “Roteiro Sumário” e do catálogo da “Secção Lapidar”, editados nos anos quarenta durante a direção de Vasco Valente<sup>325</sup>.

Tal como Diogo de Macedo na direção do MNAC, Barata Feyo sujeitou o MNSR a obras de modernização através da aquisição de equipamentos para a conservação e manutenção dos objetos e espaços de exposição ao assumir a chefia da instituição<sup>326</sup>. Como acontecia no MNAC, também a ação do Museu era controlada pelo Secretariado Nacional de Informação, órgão de dominação política do regime, que disponibilizava um serviço de “acolhimento e propaganda”<sup>327</sup> nesta instituição, facultando guias-interpretas a quem fornecia todas as indicações necessárias. As manifestações artísticas, culturais e as conferências eram realizadas com dificuldade, devido também à falta de espaço disponível. O SNI teve também um papel na participação do MNSR na vida local e social realizando exposições, conferências e festas de arte<sup>328</sup>.

---

<sup>320</sup> Feyo, “Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio.”

<sup>321</sup> Consultar capítulo introdutório “Desenvolvimento dos Museus em Portugal”.

<sup>322</sup> Salvador Barata Feyo, “Regulamento da atividade do Museu ” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1958 ). (Transcrição do documento original disponível na íntegra no anexo F).

<sup>323</sup> “Catálogo Obras Diversas.”

<sup>324</sup> Ibid.

<sup>325</sup> Os referidos catálogos encontram-se disponíveis na biblioteca desta instituição.

<sup>326</sup> Esta questão é aprofundada no capítulo III.

<sup>327</sup> Feyo, “Regulamento da atividade do Museu ”.

<sup>328</sup> Ibid.

Paralelamente à sua ação como diretor, Barata Feyo continua durante esta década a trabalhar ativamente como escultor e professor. É eleito professor efetivo da Escola de Belas-Artes do Porto logo em 1951, tornando-se cinco anos mais tarde (1956), regente interino da 2ª cadeira – Ornamentação, Estilização e Composição Ornamental –, após a morte de Manuel Marques. Em 1957, dá-se a reforma nacional do ensino artístico superior e Barata Feyo é nomeado Professor do sexto grupo (Escultura) da ESBAP e subdirector da ESBAP, tomando posse em 1958. Como escultor participa em diversas exposições, das quais se destacam: em 1950 a “XXV Bienal de Veneza”; em 1951 a “I Bienal de S. Paulo” com o busto de José Tagarro, adquirido pelo Estado para a coleção do MNAC em 1933; em 1952 na “I Exposição Magna” da EBAP, na qual expõe nos jardins privativos e numa das dependências desta academia, grande parte da sua obra<sup>329</sup>. É também galardoado, em 1957, com o Grande Prémio de Escultura na “1ª Exposição de Artes Plásticas” da Fundação Calouste Gulbenkian. Participa na I Exposição de Escultura e Desenho de Escultores de homenagem a Francisco Franco na SNBA, em 1957, e na “Exposição Internacional e Universal de Bruxelas” em 1958. Durante este período dá também continuidade à prática de escultura pública de que são exemplo as obras “Garrett” e “Rosalía de Castro”, inauguradas em 1954 no Porto, cinco obras – “Lei”, “Direito Natural”, “Costume”, “Jurisprudência” e “Doutrina” – para a fachada do Palácio da Justiça no Porto inaugurado em 1961.

Barata Feyo era um grande defensor da democratização da arte, no sentido em que advoga que as camadas mais pobres e menos eruditas deveriam ter acesso, não só a bens de primeira necessidade como simples talheres, mas também a objetos de arte. Nas suas palavras,

“É preciso que essas pequenas grandes obras de arte inundem os mercados e entrem nas casas de toda a gente (...) Só nessa medida, toda a gente passará a compreender as obras de arte, quero dizer, as obras requintadas só nessa medida toda a gente passará a aceitar essas obras e mais do que isso passará a ter necessidade delas. E não se julgue que estou neste momento a pensar só e unicamente em casos de facas, copos ou outros utensílios como cadeiras e outros móveis, o que é necessário que aconteça, mas refiro-me também à própria escultura de pequenas dimensões que possa industrializar-se”<sup>330</sup>.

O escultor escreve ainda livros e textos de exposições destacando-se: o livro *A Escultura de Alcobaça* publicado pela editora Ática (1945); o prefácio para catálogo da

---

<sup>329</sup> Eduardo Bairrada and Luiz Cunha, "Arte Portuguesa," *Boletim da Escola Superior de Belas-Artes do Porto* 2, 3 (1951-1953): 5-6.

<sup>330</sup> Lambert and Castro, 71.

exposição António Carneiro 1872-1930, na Galeria António Carneiro, Porto (1952); prefácio para as exposições Martins da Costa: os Apontamentos de Itália, no SNI e Carlos Carneiro: óleo, aguarelas, desenhos, organizada pelo “Primeiro de Janeiro” de Coimbra (1953); o prefácio de um catálogo da Exposição de Carlos Botelho na Galeria Dominguez Alvarez, Pinturas de Lisboa (1954); textos de apresentação da *Exposição de Pintura Moderna* da coleção do MNSR que tem lugar na Biblioteca-Museu de Amarante, em Junho (1958); o livro *José Tagarro* publicado pela editora Artis (1960).

Uma vez que o retorno obtido pela ocupação da direção do MNSR não se revelava satisfatório e, pelo contrário este diretor “(...) só tinha despesas e não tinha ganhos”, Barata Feyo sentiu necessidade de, em 1959, optar por um dos cargos<sup>331</sup>. Nas palavras do diretor, “(...) não posso tirar mais tempo à minha Escola (...)”, e continua, “(...) Permita-me pois que insista na rápida nomeação (...)”<sup>332</sup>. Depois de tentar, durante uma década, obter uma resposta, escreve uma última vez para o Ministro, solicitando a entrega da direção a um dos seus conservadores, alegando exaustão inerente à acumulação de cargos oficiais<sup>333</sup>. Finalmente, em 1960, entrega a direção do Museu a Manuel de Figueiredo, conservador efetivo desta instituição. Na cerimónia de tomada de posse do seu sucessor, em Abril de 1960, Barata Feyo reforça aquele que julga ser o modo de atuação de um diretor de uma instituição museológica do Estado,

“A direcção de um Museu, como o nosso, exige de quem o orienta uma entrega total. (...) Eu não pude fazer mais. No entanto, uma coisa não quero deixar de focar: nunca e em qualquer circunstância me aproveitei de um simples e modesto convite para beneficiar de situações ou honras a que o próprio desempenho do cargo me dava jeito (...).”<sup>334</sup>

Manuel de Figueiredo, tomando a palavra na mesma cerimónia, começa por descrever a direção interina de Barata Feyo, “Ao longo de nove anos, o Artista e o Homem por igual

---

<sup>331</sup> Feyo, "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio."

<sup>332</sup> Feyo, "Carta dirigida à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes - Ministério de Educação Nacional datada do mês de Janeiro.."

<sup>333</sup> "Carta dirigida ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas Artes datada de 19 de Julho," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1959).

<sup>334</sup> Círculo Dr. José de Figueiredo, "Novo Director do Museu, Museu Nacional Soares dos Reis, Documentos e factos para a sua história," 101.

estiveram presentes. O professor ensinou; o amigo ganhou o coração de todos (...) <sup>335</sup>. Relembrando também a principal missão da instituição implementada, diz ainda,

“(...) um Museu não é, não deve ser, um depósito de obras de arte apenas ligadas ao passado. É, e deve ser, uma instituição viva, de vida permanente, onde o ontem, o hoje e o amanhã se entrelaçam e confundem. Nesse espírito trabalhou o Professor Barata Feyo e a sua passagem por esta casa ficou assinalada pela “modernidade” – passe o termo – que lhe deu. Mas a obra iniciada, está longe, muito longe de estar completa; muito há que trabalhar, muito há que fazer no caminho andado” <sup>336</sup>.

Mais tarde, em 1961, tendo abandonado a direção do MNSR, Barata Feyo participa no “III Salão dos Novíssimos” organizado neste Museu pelo SNI. Um ano depois (1962) ganha o prémio “Hors Concours” no “Salão dos Novíssimos”. Em 1966 participa na “III Exposition International de Sculpture Contemporaine” no Museu Rodin em Paris facto que se repete em 1971. Como escultor, Barata Feyo participa regularmente em exposições nacionais e estrangeiras — desde 1928 e até ao final da década de oitenta —, afirmando o seu carácter cosmopolita. Contribui igualmente para a escultura pública encomendada por instituições estatais, produzindo altos relevos e estatuária para a decoração de monumentos, de que são exemplo o Palácio da Assembleia Nacional, o Aeroporto de Lisboa, diversos tribunais e palácios da justiça espalhados pelo país e ainda a Ponte da Arrábida no Porto. Não sendo um opositor ao regime vigente, executa trabalho de escultura em louvor da nação e do império colonial, de que são exemplo uma máscara de Salazar e a escultura “Raça” que integram em 1939 a “Exposição Internacional de Nova Iorque”, e ainda “D. João I”, os baixos-relevos “Fé” e “Império” e ainda a estátua “Império” para a “Exposição do Mundo Português de 1940. Executa paralelamente inúmeras esculturas para praças públicas de todo o país, inspirado pela literatura e poesia portuguesa e estrangeira, nas quais retratou personalidades como Antero de Quental, Alexandre Herculano, António Nobre, Almeida Garrett, Francisco Sánchez e Rosália de Castro.

Enquanto professor, Barata Feyo foi reconhecido como um “(...) artista e pedagogo, ‘um-todo’ coerente na recusa ao trivial e ao lugar comum (...)” dotado de “(...) competência que a história não poderá ignorar, linguagem, finalmente, viva e vivificante proposta para

---

<sup>335</sup> Ibid.103.

<sup>336</sup> Ibid.105.

evoluir”<sup>337</sup>. Aproximadamente dez anos depois de ter deixado a direção do MNSR, jubila-se da ESBAP em 1969. Barata Feyo morre em janeiro de 1990, no Porto, deixando para trás uma obra notável, na qual se reflete a sua diversidade de influências e experiências vividas.

## 2.5 Conclusão

Depois de estudada aprofundadamente a política de aquisição e exposição do MNSR entre 1950 e 1960 podemos concluir que Barata Feyo enceta um novo paradigma ao implementar medidas verdadeiramente inovadoras, num museu que até então tinha fechado as portas à novidade. Barata Feyo era um homem informado que, encontrando-se na chefia de um museu nacional, procurou a sua modernização. Retomando a ligação à Academia – perdida com a instalação do Museu no Palácio das Carrancas, durante a direção de Vasco Valente –, o escultor adoptou um modelo de gestão museológica moderna previamente ensaiado na capital pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Importa lembrar que quer o estatuto do MNSR (enquanto museu nacional), quer o contexto político em que estava inserido (o Estado-Novo), tiveram um papel determinante na política de aquisição e exposição implantada, uma vez que esta não dependia apenas da vontade do diretor mas também das decisões tomadas pela tutela – maior instância legitimadora do poder. Deste modo, e analisando em primeiro lugar, o núcleo de aquisições adquirido por este diretor, podemos concluir que este resultou de um confronto entre estas duas forças dominantes, uma vez que não expressa uma única linha orientadora, mas sim múltiplas. É, no entanto, de salientar o elevado número de obras de arte adquirido por Salvador Barata Feyo (mais de cem obras em menos de uma década). Apesar disso, e embora introduza uma rutura ao adquirir artistas do seu tempo, convém salientar que Barata Feyo mantém intacto o discurso institucional característico de um museu nacional, continuando a adquirir os grandes mestres. Importa lembrar que o Museu Soares dos Reis nasce com a da implantação da República em 1911, embora somente durante o Estado-Novo (em 1932) seja elevado à categoria de museu nacional. Apesar disso, cumpre desde a sua fundação com o objetivo de representar a “nação portuguesa”. Assim, a disposição das obras de arte segue uma lógica narrativo-cronológica, de escolas e épocas históricas.

Durante a sua direção Barata Feyo tenta romper com a política de representação até aí instituída concebendo um discurso museográfico que, assente na comparação criava contrastes e provocava a linearidade até aí imposta no percurso. Este diretor inaugura pela

---

<sup>337</sup> Júlio Resende, "Mestre Barata Feyo: Exposição Retrospectiva," in *1780-1980 Bicentenário da ESBAP*, ed. Escola Superior de Belas-Artes do Porto (Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981), 5.

primeira vez na história do MNSR uma sala de pintura moderna, onde apresenta os artistas contemporâneos, e uma galeria de escultura moderna que, anexa à galeria Soares dos Reis, cumpre um papel pedagógico de confrontação estética e temporal. As já referidas limitações impostas à sua ação pela política dos órgãos estatais determinaram que as exposições apresentadas no MNSR fossem, na sua maioria, organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação.

Ao implementar uma medida de preservação do património traduzida através da passagem a bronze de um grande número de esculturas e esbocetos em gesso Barata Feyo revela uma consciência, não só da importância do presente como passado do MNSR mas também a sensibilidade estética que o caracterizava como professor e escultor.

O seu espírito moderno reflete-se também na política de depósito que apoia na tentativa de possibilitar uma acessibilidade global do público ao panorama artístico nacional. É ainda durante a sua direção que se verificam os primeiros esforços para a modernização do Museu, através da aquisição de equipamentos para a conservação e manutenção dos objetos e espaços de exposição. Este diretor investe também na divulgação cultural editando roteiros e guias da coleção e solicitando material para enriquecer a sua biblioteca com catálogos de exposições nacionais e internacionais.

Em síntese, este sujeito multifacetado – que acumulou o cargo de diretor com o de escultor e professor na Escola de Belas-Artes do Porto – constituiu-se como peça-chave na alteração da missão do MNSR, numa época conturbada em que o regime político instituído se apresentava como uma entrave à modernização e à abertura ao exterior da sociedade portuguesa. Embora, enquanto diretor lidasse com uma série de constrangimentos, Barata Feyo tenta transformar progressivamente o MNSR numa instituição permeável ao seu tempo, procurando implantar uma política de acervo que, além de conservar o passado, construísse história a partir do presente.



## Capítulo 3 - Projeto de exposição

### 3.1 Introdução

Neste capítulo é apresentada como última atividade desenvolvida no âmbito do estágio, a conceção de um projeto expositivo que parte do diálogo criado entre um acervo arquivístico e uma coleção de obras de arte adquirida pelo MNSR. Depois de enquadrado teoricamente – a partir de uma reflexão sobre a *prática da representação* nos museus e a apresentação de dois estudos de caso que utilizam a pesquisa documental como suporte para projetos expositivos –, o processo de idealização e conceção da exposição é desenvolvido detalhadamente e o projeto é apresentado. De seguida, descrevem-se as potencialidades e constrangimentos encontrados ao longo deste processo de preparação de uma exposição, no contexto de um estágio acolhido por um museu nacional.

O projeto expositivo surge, desta forma, como consequência da investigação apresentada nos capítulos anteriores. Consolidado todo o conhecimento na primeira fase de investigação – que permitiu ter uma visão global sobre a atuação de Barata Feyo enquanto diretor do MNSR – iniciou-se de seguida, o estudo das obras nas reservas de escultura e pintura, elegidas neste projeto como principais categorias artísticas a expor. Terminada a seleção de um corpo de obras, foi encetado o planeamento da exposição que contemplou a articulação definitiva do núcleo de obras a expor, o levantamento de materiais e espaços disponíveis e o pedido de financiamento para a produção de conteúdos gráficos e elementos museográficos, necessários para a sua concretização.

Na fase de concepção do projeto expositivo, mostrou-se necessário fazer o levantamento do discurso expositivo do MNSR desde a sua formação, na década de trinta, até à atualidade. Procurou-se assim compreender de que modo – nas diferentes épocas e direções – este Museu organizava o espaço expositivo. Esta análise acaba por legitimar a opção expositiva tomada para o projeto de exposição temporária, apresentada neste capítulo.

### 3.2 A prática da representação nos museus

As exposições são um importante sector do trabalho dos museus. Nos últimos anos, os estudos museológicos têm vindo a debruçar-se acerca de questões de poder nas práticas expositivas dos museus, questionando-se acerca de quem decide o que é exposto, quais os processos, os grupos de interesse e as negociações envolvidas na construção de uma exposição. A narrativa expositiva é definitivamente influenciada pelas decisões tomadas. No

entender de Sharon Macdonald, as exposições envolvem negociações culturais, sociais e políticas, assim como atribuições de valor. Explorar as políticas expositivas e os respetivos critérios de seleção e ocultação de objetos não é, no seu entender, uma tarefa simples<sup>338</sup>.

As exposições são dotadas de duas dimensões interdependentes, a política e a poética. A política expositiva ocupa-se da relação existente entre a produção (codificação/escrita) e o consumo (descodificação/leitura) de significados, assim como com o conteúdo (texto) das exposições<sup>339</sup>. Esta dimensão das exposições encontra-se alicerçada numa relação de poder e é considerada por Lidchi como um ato de atribuição de valor, negociado na relação existente entre poder e conhecimento – relação essa enunciada por Foucault<sup>340</sup>. Interpretando o conceito de política sob o mesmo ponto de vista, Macdonald defende que esta se baseia na “negociação dinâmica entre o poder do conhecimento, das intenções e dos interesses”<sup>341</sup>. A dimensão política questiona a atribuição de significados e a distribuição do poder, interroga a autoria e a realidade política e económica, assim como o público-alvo. A sua presença nos museus é revelada, segundo a autora, “em detalhes aparentemente apolíticos [como a] arquitetura, a classificação e justaposição de artefactos numa exposição, o uso de redomas de vidro ou de equipamento interativo [e até a] tradução de um filme”<sup>342</sup>. Lidchi entende os museus como “árbitros de significado”, uma vez que a sua posição institucional permite credibilizar determinados enquadramentos do conhecimento, através do uso de métodos expositivos<sup>343</sup>.

Mike Crang considera que o museu organiza os objetos em espaços designados para o efeito com o objetivo de transmitir mensagens, configurando o espaço com o objetivo de “dar forma ao conhecimento”<sup>344</sup>. A autoridade e a classificação atribuída aos objetos no contexto museológico estabelece um sistema “abstrato de autoridade”, para criar uma ordem e atribuir um significado aos objetos expostos. Para o autor, as exposições expõem artefactos por categorias que agem como “evidências” de um regime de poder e que servem o “regime do conhecimento”. Assim, os objetos apenas adquirem significado e comunicam para uma audiência quando enquadrados num contexto interpretativo, que surge com a sua inserção numa determinada ordem discursiva que torna os objetos “legíveis e inteligíveis”. Por outras

---

<sup>338</sup> Macdonald, "Exhibitions of power and powers of exhibition: An introduction to the politics of display," 2.

<sup>339</sup> Stuart Hall (1980) apud,ibid.3.

<sup>340</sup> Foucault (1980), apud Lidchi, "The poetics and politics of exhibiting other cultures," 153, 54.

<sup>341</sup> Macdonald, "Exhibitions of power and powers of exhibition: An introduction to the politics of display," 3.

<sup>342</sup> Ibid.

<sup>343</sup> Lidchi, "The poetics and politics of exhibiting other cultures," 198.

<sup>344</sup> Mike Crang, "On display: the poetics, politics and interpretation of exhibitions," <http://dro.dur.ac.uk/195/1/195.pdf>. Acessado em: 05.08.2015.

palavras, é preciso ter em conta que para um objeto ser tido como “evidência” de determinada realidade, este foi escolhido para representar um significado, anulando outros possíveis<sup>345</sup>.

Por seu turno, a “dimensão poética” ocupa-se do modo como a mensagem expositiva é passada para o espectador na exposição. Para Lidchi, o contexto expositivo é aquele que melhor serve a criação de significados<sup>346</sup>. A poética expositiva é, para a autora, a prática de produzir significado a partir da ordem e da conjugação interna dos componentes que constituem uma exposição e que, apesar de diferentes, se interrelacionam. A autora considera as exposições “eventos discretos que articulam objetos, textos e representações visuais, reconstruções e sons [criando] um sistema representacional”<sup>347</sup>. Os objetos dispostos em exposição colocam questões de enquadramento teórico e referencial e necessitam de técnicas específicas para transmitir e explicar a sua dimensão conceptual. São, por isso, colocados em contexto recorrendo a textos de sala, tabelas, diagramas, comentários por auriculares, programas audiovisuais, visitas guiadas, catálogos e guias expositivos, programas educativos e performances<sup>348</sup>. A dimensão poética atribui um especial enfoque às estratégias estéticas de exposição, distinguindo aspetos como a fruição, a persuasão e a pedagogia<sup>349</sup> e surte efeitos diretos na política expositiva. Segundo Barbara Kirshenblatt-Gimblett, os objetos expostos são contextualizados, quando interrelacionados, ou seja, quando comparados pela sua classificação ou arranjo esquemático, tipologias de forma ou relacionamento histórico. As instalações, por sua vez, pressupõem uma narrativa que, servindo de referência para o observador, faz comparações, coloca questões e, por vezes, remete para questões como a aquisição e conservação dos objetos expostos<sup>350</sup>.

O espaço expositivo é entendido, por Robert Storr, como o meio preferencial para a afirmação visual de ideias, propiciando simultaneamente a apresentação e comentário, a documentação e a interpretação<sup>351</sup>. O autor defende que uma exposição se deve constituir como uma boa interpretação do trabalho escolhido e exposto que, pelo modo como é instalado e organizado, pode ser visto de diferentes perspetivas. No seu entender, uma boa exposição tem um ponto vista definido mas não definitivo, convidando o espetador a fazer uma análise

---

<sup>345</sup> Ibid.

<sup>346</sup> Lidchi, "The poetics and politics of exhibiting other cultures," 168.

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "objects of ethnography," in *Exhibiting cultures: The poetics and Politics of Museum display*, ed. I. Karp, Lavine, S. (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991), 390.

<sup>349</sup> Macdonald, "Exhibitions of power and powers of exhibition: An introduction to the politics of display," 5.

<sup>350</sup> Kirshenblatt-Gimblett, "objects of ethnography," 390.

<sup>351</sup> Robert Storr, "Show and Tell," in *What Makes A Great Exhibition?*, ed. P. Marincola (Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006), 23.

crítica, não só do objeto exposto, mas também das decisões tomadas pelo curador da exposição<sup>352</sup>.

Lidchi estuda o fenómeno da poética nas exposições etnográficas e considera que, neste contexto, a atuação dos curadores e dos *designers* serve para que os objetos assumam um propósito. Estes são selecionados por serem exemplos, não únicos mas representativos de determinada realidade. Os objetos – como “expressões culturais” e “provas materiais” – providenciam uma visão sobre determinado fenómeno cultural como “manifestação física”, ou seja, a “representação”<sup>353</sup>. Deste modo, segundo a autora, o visitante tem acesso a uma nova realidade na qual os objetos são tornados inteligíveis e onde o *design* encoraja a distância entre o visitante e a “cultura original”<sup>354</sup>. Porém, frequentemente estas exposições resultam em “traduções da diferença”, constituindo-se como uma imitação da realidade que resulta do grau de “seletividade e construção” implicado<sup>355</sup>.

Duncan e Wallach afirmam que o *layout* expositivo forma um guião de visita e os arranjos espaciais atribuem uma “história” às exposições<sup>356</sup>. Carol Duncan entende o museu como um espaço ritualístico e discute a sua dimensão poética, argumentando que a experiência tida pelo visitante envolve um elemento performativo, uma vez que realça as características de espaço e tempo. Os espaços sequenciais e organizados de objetos do museu, a sua luz e o detalhe arquitetural providenciam, segundo a autora, o palco e o enredo.<sup>357</sup> As narrativas propostas pela história da arte exemplificam essa organização sequencial, que se desenvolve ao longo de uma sucessão de espaços. A autora recorda ainda que, inerente à dimensão poética está a política. Deste facto resulta o confronto do visitante com a estrutura narrativa principal do museu que surge, ao entrar na exposição, a enquadrar e a atribuir significado às obras, mesmo quando consideradas individualmente ou mesmo quando o visitante entra no museu apenas para ver um conjunto de obras selecionadas<sup>358</sup>.

Sharon Macdonald recorda as alterações ocorridas durante os últimos séculos na relação entre conhecimento e poder nas exposições. Enquanto o século dezassete explorou o conhecimento taxonómico baseado na observação objetiva, na visibilidade e na razão, no século dezoito o museu foi tido como uma “autoridade científica” e abriu ao público dotado

---

<sup>352</sup> Ibid. 14.

<sup>353</sup> Lidchi, "The poetics and politics of exhibiting other cultures," 172.

<sup>354</sup> Ibid.

<sup>355</sup> Ibid.

<sup>356</sup> Duncan e Wallach (1978) apud Crang, "On display: the poetics, politics and interpretation of exhibitions" s/paginação.

<sup>357</sup> Carol Duncan, "The art museum as a ritual," in *Civilizing Rituals: Inside public art museums* (Great Britain: Routledge, 1995), 12.

<sup>358</sup> Ibid.

de um importante papel formativo<sup>359</sup>. Desde o século dezanove até às primeiras décadas do século vinte, segundo a autora, os primeiros estados-nação afirmam não só um “museu nacional”, como também diversos museus dedicados a áreas específicas do conhecimento, como história natural, ciência e tecnologia e arte. O crescimento de museus e exposições nesta época está, segundo a autora, relacionado com o desenvolvimento de um modo “moderno de ver o mundo”<sup>360</sup>.

Na Europa moderna, a representação era feita a partir da interpretação através de “métodos de apreensão e colonização da realidade”<sup>361</sup>. A exposição representava um mundo “ordenado e organizado” e, como locais onde o poder político podia operar, os museus e as exposições “parec[iam] separadas do mundo real”<sup>362</sup>. Segundo Macdonald, muitas das representações simbólicas do século dezanove fazem ainda parte da realidade atual dos museus. Por isso, a distinção entre as exposições do século dezanove e as do século vinte não deve, na opinião da autora, ser exacerbada. As exposições do século dezanove tinham como objetivo a educação pública. As concepções expositivas do século vinte inspiram-se nas anteriores, embora o museu do século vinte abandone a estreita ligação com a biblioteca e admita que a ciência necessita estar relacionada com outros contextos e meios, para que se torne atrativa a um público mais abrangente<sup>363</sup>. Particularmente a partir de 1960, a aceleração da globalização permitiu a afirmação de novas identidades e da subjetividade. As minorias ganharam voz pública, legitimando diversos tipos de representação. Os museus adquiriram novas tecnologias expositivas, assumindo a experiência interpretativa assim como novas preocupações com os visitantes e as comunidades.

Macdonald considera que as exposições devem ser apresentadas como um resultado de processos e contextos e não como factos científicos, ou seja, como afirmações inequívocas nas quais as premissas, a lógica inerente, os compromissos e os acidentes são ocultados do público. No entanto, na opinião desta autora as exposições raramente procuram explicar o conteúdo a partir do contexto sociopolítico. Os indivíduos envolvidos na construção das exposições tendem a desprezar esta perspetiva, concentrando-se nos detalhes intelectuais, estéticos e práticos desta tarefa<sup>364</sup>. Hou Hanru concorda com Sharon Macdonald e Carol Duncan e defende que uma exposição consiste na apresentação de um processo e não na mostra de obras finalizadas, devendo enfatizar-se os seus aspetos “vivos e performativos”. No

---

<sup>359</sup> Macdonald, "Exhibitions of power and powers of exhibition: An introduction to the politics of display," 8.

<sup>360</sup> Michell (1991) apud *ibid.*9.

<sup>361</sup> Michell (1991) apud *ibid.*

<sup>362</sup> *ibid.* apud, *ibid.*

<sup>363</sup> *Ibid.*12.

<sup>364</sup> *Ibid.*2.

entanto, no seu entender, para trabalhar num museu é necessário respeitar o seu enquadramento, que embora se constitua como um espaço “seguro [é também] um espaço limitado para desafiar e confrontar”<sup>365</sup>.

Sharon Macdonald e Paul Basu afirmam que, na atualidade, a prática expositiva não se limita a expor e disseminar um conhecimento pré-formulado, tornando-se experimental ou seja, gera conhecimento ao invés de o reproduzir. Ao contrário da abordagem anterior, a nova museologia defende que as exposições são capazes de engajar um público alargado<sup>366</sup>. Entendidas como uma mistura de pessoas, coisas, ideias, textos, espaços e meios diversos, as exposições atuais dependem de uma série de intervenientes – desde os curadores, aos *designers*, artistas, antropólogos, patrocinadores e visitantes – que influenciam a experiência, tornando o intangível, tangível<sup>367</sup>.

Weibel e Latour consideram que a prática da representação sofreu uma “viragem performativa”, uma vez que as exposições não são mais entendidas como como um “meio de representação”, mas antes como um meio de “ativação”, onde se torna essencial a relação com o espetador<sup>368</sup>. A exposição passa também a ser entendida como um “lugar de encontro”<sup>369</sup>. O museu é agora muito mais do que um espaço de representação, constituindo-se como um território de interação e experiência, um ambiente que propõe diversas formas de comunicar e produz nos visitantes “a diferença que gera a diferença”<sup>370</sup>. Mike Crang lembra, no entanto, que o público que frequenta os museus é apenas uma pequena fração da sociedade. Para os visitantes – que procuram nos museus um lugar de ócio –, as exposições são frequentemente uma experiência secundária na visita. O museu começa, na atualidade, a incorporar as narrativas pessoais e familiares, conectando-as com a identidade local e a cultura. O seu significado altera-se, assim como o seu “contexto de uso”<sup>371</sup>. A grande maioria do público dirige-se até ao museu em grupo (escolas, famílias, casais), que é orientado por visitas guiadas. Porém, mesmo sem orientação, atualmente o visitante é capaz de interligar, durante a experiência expositiva, as pequenas narrativas (baseadas na sua história pessoal) com as grandes narrativas propostas pelo museu. Por vezes, os diretores de museu tornam clara a sua dificuldade em ultrapassar as narrativas hegemónicas de origem cronológica e os visitantes

---

<sup>365</sup> Hou Hanru, "Thoughts on Curating (from a conversation with Joan Kee)," in *Words of Wisdom: A curator's Vade Mecum on Contemporary Art* ed. Carin Kuoni (New York: Independent Curators International, 2001), 75.

<sup>366</sup> Macdonald and Basu, "Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science," 8.

<sup>367</sup> Shapin and Schaffer (1985) apud *ibid.*9.

<sup>368</sup> Weibel and Latour (2005) apud *ibid.*12.

<sup>369</sup> Sharon Macdonald and Paul Basu, *ibid.*14.

<sup>370</sup> Sharon Macdonald and Paul Basu, *ibid.*17.

<sup>371</sup> Crang, "On display: the poetics, politics and interpretation of exhibitions".

recebem a mensagem do museu de modo acrítico. A pluralidade de leituras é, no entanto, algo que tem vindo a ser promovido pelas instituições<sup>372</sup>.

### 3.3 O arquivo e o museu

Importa agora discutir as *práticas de representação* no contexto do museu, procurando enquadrar teoricamente o valor e a leitura atribuída aos arquivos documentais no interior das instituições, para de seguida apresentar o projeto expositivo desenvolvido com base no acervo documental e artístico do MNSR. Assim, e a partir de dois exemplos que utilizaram a documentação como suporte, esta análise procura aprofundar o papel deste meio de investigação, do ponto de vista institucional, onde este é usado para o desenvolvimento de exposições permanentes e temporárias.

Os estudos de caso aqui apresentados assentam numa iniciativa de comissariado de duas exposições distintas e sequenciais<sup>373</sup> e serviu de inspiração para o projeto de exposição desenvolvido no estágio, uma vez que possuem uma matriz semelhante à do projeto levado a cabo no arquivo do MNSR no âmbito deste estágio propondo o diálogo entre um acervo documental e as obras de arte. Ambas as exposições decorreram na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), ocupando no entanto espaços distintos: a exposição “50 Anos de Arte Portuguesa”, inaugurada em 2007, esteve patente no edifício sede da Fundação e a exposição “Anos 70. Atravessar Fronteiras”, em 2009, decorreu no Centro de Arte Moderna (CAM)<sup>374</sup>. O ponto de partida da primeira exposição foi a comemoração dos 50 anos da FCG, pretexto aproveitado para abordar o seu arquivo do serviço de Belas-Artes, colocando-o em confronto produtivo com a coleção do CAM. Este arquivo reúne, desde 1957, toda correspondência com artistas e instituições culturais que “requereram, e obtiveram ou não” apoios financeiros da Fundação. Para a exposição foi selecionado o conjunto de correspondência referente à atribuição de bolsas no estrangeiro a artistas plásticos (muito especialmente os relatórios regulares que estes tinham de apresentar ao Serviço de Belas-Artes [SBA]). A equipa contava com o apoio de três comissárias, uma *designer*, uma arquiteta, assim como com a equipa responsável pelo tratamento do material arquivístico da Fundação.

Do ponto de vista da comissária da exposição, Raquel Henriques da Silva, as exposições temporárias criam possibilidades de investigação que, de outro modo, não existiriam, nomeadamente por questões de financiamento. No entanto, segundo a comissária,

---

<sup>372</sup> Ibid.

<sup>373</sup> Raquel Henriques da Silva, "Investigar para expor : Duas exposições na Fundação Calouste Gulbenkian, 2007-2009," <http://issuu.com/ihafcshunl/docs/rha8>. Acessado em: 28.06.15.

<sup>374</sup> Para ver imagens das exposições consultar publicação online: *ibid*.

uma exposição alicerçada na investigação coloca também constrangimentos, pois impede o desenvolvimento e conclusão do processo de pesquisa, provocando “uma situação ambivalente que deve ser gerida com as máximas possibilidades positivas de cada situação em particular”<sup>375</sup>. Raquel Henriques da Silva afirma também que esta exposição revelou que, as necessidades de escolher artistas e obras para uma exposição “geram uma dinâmica específica à própria investigação” tornando-se este “um permanente exercício de conceptualização”<sup>376</sup>. “Pensar a exposição”<sup>377</sup> torna-se, para a autora, num modo de “pensar a investigação”.

No entender de Raquel Henriques da Silva, a exposição “50 Anos de Arte Portuguesa” apresentou princípios claros, que se baseavam na seleção de artistas detentores de processos bem documentados no SBA e simultaneamente representados no CAM. Deste modo, os artistas estiveram presentes tanto com as obras (da coleção), como com a documentação (do arquivo). Houve, no entanto, exceções marcadas por artistas escolhidos que, não tendo sido bolseiros, participaram nas exposições de Artes Plásticas promovidas pela Gulbenkian em 1957, 1961 e 1986. A exposição apresentou artistas e obras consagrados, a par com outros representados por obras que não se constituíam como as mais importantes da sua carreira. Assim, a exposição nasceu de um enquadramento conceptual que reuniu um conjunto de conceitos provenientes da teoria da arte e da prática artística, enquadrando as principais questões que os artistas [vivos e consultados ao longo do processo] iam lançando, à medida que iam sendo procurados e selecionados. Daí resultaram conceitos como: “corpo/identidade, signos/códigos, meios e processos, espaço/lugares, tempo/ histórias”<sup>378</sup>. A abrangência destes termos e o seu lugar na história da arte, permitiram segundo a autora, dispor com grande liberdade as obras e a documentação.

Para a realização do catálogo tiveram de ser feitas opções, verificando-se a impossibilidade de integrar toda a documentação e de fotografar todas as obras expostas. As componentes históricas da exposição foram apresentadas numa banda cronológica de cinquenta anos, disposta ao longo de um corredor do primeiro piso que articulava diversas salas. O piso 0 foi destinado a “núcleos estético-formais, dispostos sem grandes barreiras entre si”<sup>379</sup> e integrou as obras de arte encomendadas, nos anos sessenta, para a decoração do edifício e realizadas por alunos bolseiros da Fundação. Com o objetivo de potenciar a

---

<sup>375</sup> Ibid.

<sup>376</sup> Ibid.

<sup>377</sup> A autora usa este termo inspirando-se na leitura de um projeto expositivo de Hubert Damisch, *L'amour m'expose* (2000).

<sup>378</sup> Silva, "Investigar para expor : Duas exposições na Fundação Calouste Gulbenkian, 2007-2009".

<sup>379</sup> Ibid.



circulação expositiva, escolheram-se algumas obras não pertencentes à decoração do edifício, mas que propunham dialogar com ele, as quais foram expostas na galeria do bar ou no jardim fronteiriço. O público demonstrou uma “excelente receptividade”, muito apoiada pelo programa de visitas guiadas estruturado pelos serviços educativos da FCG. No entanto, as curadoras admitem ter havido fracassos “relacionados com a distância “imedível entre as expectativas de comunicação” e a sua efetivação, ou seja, as chamadas de atenção para os temas foram pouco eficazes e “as legendas eram diminutas”<sup>380</sup>. Raquel Henriques da Silva questiona-se se as frases dos artistas, retiradas dos relatórios e disseminadas pelo espaço, deveriam ter sido apresentadas em maior quantidade.

A exposição “Anos 70: Atravessar fronteiras” foi sequencial e surgiu por convite, tendo praticamente trabalhado com a mesma equipa. A proposta de projeto explorou a riqueza criativa da década de setenta, enquadrada internacionalmente pela herança deixada pelo Maio de 68 e revivida em Portugal pela Revolução do 25 de abril de 1974. A exposição foi pensada a partir da itinerância cultural da época, na qual as questões da pátria iam perdendo valor e as obras de arte, saindo dos seus suportes habituais, começavam “a invadir o chão [para] se instalarem na rua”<sup>381</sup>. Nesta exposição foram apresentadas as disciplinas tradicionais em confronto com a fotografia, a gravura, a ilustração, a instalação e a *performance*.

Ao contrário da exposição dos “50 anos (...)”, nesta não se recorreu ao arquivo como forma de seleção, nem se restringiu os artistas à coleção do CAM, mas algo de documental se manteve em relação à exposição anterior. Foi feito um “levantamento exaustivo da imprensa especializada da época, relacionada com a produção e crítica de exposições”, o que determinou a narrativa, comprovando-se que “todas as obras expostas foram produzidas e expostas no decurso da década de 70”<sup>382</sup>. Foram tidos em conta para esta exposição dois temas: “Necessidade de intervir: paisagens, espaços utópicos, espaços urbanos” e “Experimentar, série e variação”<sup>383</sup>. O primeiro tema era marcadamente político, enquanto que o segundo “[questionava] os meios tradicionais e [ensaiava] outros em que a fotografia, a performance, a instalação e a escrita [tinham] um papel destacado”<sup>384</sup>. Também neste projeto foi essencial o contacto com os artistas, nomeadamente com os produtores de obras de carácter efémero. Outra componente da exposição deve ainda ser referida – o núcleo documental que se concentrou no piso 1 e que se dedicava à mostra de “catálogos, livros, livros de artista, revistas, fotografias, etc.”, permitindo evocar momentos fundamentais da

---

<sup>380</sup> Ibid.

<sup>381</sup> Ibid.

<sup>382</sup> Ibid.

<sup>383</sup> Ibid.

<sup>384</sup> Ibid.

prática artística desta época. Ao longo da parede “de fundo” deste espaço, “organizou-se uma exposição de cartazes de temática [artística] diversa”, que dialogava com uma exposição de desenhos de Abel Manta “quase todos publicados em jornais e revistas”<sup>385</sup>. Foi igualmente possível (em parceria com a Cinemateca Portuguesa) exibir filmes de artistas e documentários de antes e depois do 25 de abril. O catálogo pode integrar as peças expressamente refeitas para a exposição, primeiro fotografadas e depois instaladas pelos artistas ou pela equipa, com o apoio da documentação fotográfica das exposições originais. Concebidas por historiadoras de arte, “com experiência de trabalho em museus [estas exposições] foram, na opinião de Raquel Henriques da Silva, “alimentadas pela investigação e pela documentação”, mas contribuíram também para abrir novos caminhos, “quer em termos de um arquivo por estudar, quer em termos de conservação e restauro de obras aparentemente perdidas, quer em termos de revelação de percursos e obras que a história desconhece”<sup>386</sup>.

Em resumo, esta reflexão introduziu a principal preocupação da segunda fase do estágio investigação, debruçando-se sobre a investigação em arquivos como suporte para as exposições em contexto museológico. Pretende-se que a proposta expositiva sobre a política de aquisição e exposição de Salvador Barata Feyo, enquanto diretor do MNSR, não seja apenas assente na exibição de obras de arte (armazenadas em acervo e trazidas ao público sob determinado pretexto ou tema). Pelo contrário, decidiu-se que as obras devem surgir para contextualizar uma narrativa histórica, apoiada essencialmente pela informação recolhida nos arquivos do Museu. Como afirma Rosenthal, é o tema que enquadra as obras, embora estas não devam surgir numa exposição como meras “ilustrações”<sup>387</sup>.

### 3.4 O discurso expositivo do MNSR até a atualidade

Desde a sua formação que o Museu Soares dos Reis é considerado um museu “misto”<sup>388</sup>, já que possui coleções de natureza variada. Instalado na dependência da Escola de Belas-Artes do Porto, ainda denominado “Museu Portuense de Pinturas e Estampas”, passa em 1834<sup>389</sup> a ter “casa condigna”<sup>390</sup> no antigo convento de Santo António da Cidade. Nesta

---

<sup>385</sup> Ibid.

<sup>386</sup> Ibid.

<sup>387</sup> Mark Rosenthal, “Leave the Art Alone!,” in *Words of Wisdom: A curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, ed. Carin Kuoni (New York: Independent Curators International, 2001), 142,43.

<sup>388</sup> Salvador Barata Feyo, “Relatório dos últimos 15 anos de vida do Museu - contém documentação relativa às suas instalações datada de 4 de Novembro,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1952).

<sup>389</sup> Soares, “Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX no Museu Nacional Soares dos Reis constituição de uma colecção,” 15.

<sup>390</sup> Feyo, “Relatório dos últimos 15 anos de vida do Museu - contém documentação relativa às suas instalações datada de 4 de Novembro.”

época, encontrava-se sob a direção do pintor João Baptista Ribeiro que, decidindo dedicar-se em 1838 ao ensino na Academia Politécnica, entrega ‘tudo quanto o museu possuía’<sup>391</sup> a uma comissão de Professores da Academia Portuense de Belas-Artes<sup>392</sup>. Só em 1840 seria este Museu aberto ao público, após conclusão das obras efetuadas na galeria e entrada do edifício<sup>393</sup>.

O Museu irá manter-se, até 1911, como “parte integrante da Academia e da sua história”<sup>394</sup>. Porém, nesse ano, sob a nova designação de “Museu Soares dos Reis” fica subordinado ao Conselho de Arte e Arqueologia da 3ª Circunscrição do Porto. Com a extinção deste organismo em 1932, o Museu volta para a dependência da Escola de Belas-Artes e é elevado à categoria de “Museu Nacional” por decreto lei<sup>395</sup>. A partir do momento em que ganha autonomia – quando adquire a categoria de Museu Nacional e é instalado no Palácio das Carrancas –, esta instituição sofre um conjunto de alterações na sua organização interna, como consequência da mudança de instalações e consecutiva receção e organização das coleções que integra. A partir deste momento e durante cerca de duas décadas (1932-50), passa a ser dirigido por Vasco Valente. Um ano após a sua tomada de posse, em 1933, o MNSR reabre ao público depois de um período de remodelação do edifício.

Os primeiros anos desta direção coincidem com a transferência do MNSR para o Palácio das Carrancas, após ser considerado imóvel do Estado em 1937. É então sujeito a obras de adaptação para museu, que o preparam para a nova função. A estrutura interna foi modificada para tornar o edifício resistente a incêndios e nos anexos do palácio “foram construídas as novas galerias de pintura e escultura, dentro das regras museológicas estabelecidas na Conferência Internacional de Madrid de 1934. Estas regras defendiam um “ambiente museológico moderno”<sup>396</sup> e, segundo Andrew McClellan, eram a favor do “isolamento das obras de arte para puro consumo visual”<sup>397</sup>. Ainda nesse ano, são integradas neste edifício as coleções de natureza variada de John Allen do Museu Municipal do Porto, em regime de depósito. O crescimento do acervo do Museu deve-se também a valiosos legados e doações feitos ao Museu Municipal<sup>398</sup>. Dez anos mais tarde, em 1942, é inaugurada

---

<sup>391</sup> Soares, "Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX no Museu Nacional Soares dos Reis constituição de uma colecção," 16.

<sup>392</sup> Ibid. 15.

<sup>393</sup> Ibid. 16.

<sup>394</sup> Ibid. 15.

<sup>395</sup> Ibid. 17.

<sup>396</sup> Foyo, "Relatório dos últimos 15 anos de vida do Museu - contém documentação relativa às suas instalações datada de 4 de Novembro."

<sup>397</sup> McClellan, "A brief history of the art museum public," 25.

<sup>398</sup> Soares, "Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX no Museu Nacional Soares dos Reis constituição de uma colecção," 17.

a primeira exposição que apresenta as coleções dos dois Museus – Municipal e Portuense –, que completando-se permaneceram expostas em articulação. Importa ainda salientar que, nas palavras de Elisa Soares, “a integração por depósito das coleções municipais não desviou o rumo que a ‘herança’ da Academia Portuense havia traçado relativamente à colecção de Pintura”<sup>399</sup>.

Em 1950, como referido, a direção do Museu é assumida interinamente por Barata Feyo, que tenta modificá-lo, seleccionando “por épocas, as colecções a expor, ordenando-as por forma a enquadrá-las o mais possível em ambiente apropriado”. Este era um desafio que colocava, segundo o diretor, “[d]íficeis problemas museológicos a ser considerados e resolvidos com seguro equilíbrio estético”<sup>400</sup>. Por esse motivo, entre 1954 e 1955, efetua obras de beneficiação das salas dedicadas à pintura cobrindo as janelas de reposteiros que permitiram aumentar a área de exposição e restaura as paredes de algumas salas do andar nobre do edifício através de uma pintura.<sup>401</sup> Foram, nesta época, igualmente restaurados os sobrados e outros pavimentos, a pintura das portas, o guarda-vento do átrio e “os adornos do salão nobre”, sendo as paredes revestidas “por reboco fino”. De todas estas obras de beneficiação, o escultor salienta o aumento da área de exposição da secção de pintura, conseguido através da adaptação de uma sala consagrada “à pintura contemporânea denominada ‘Moderna’”<sup>402</sup>.

Aquando das obras de beneficiação do Museu, também a galeria Soares dos Reis foi rebocada e pintada<sup>403</sup>, por ser “muito escura”<sup>404</sup>, tida por João Barata Feyo como um “caixotão”<sup>405</sup>. Logo, o mármore polido que cobria as paredes “com uma cor aproximada do vermelho Pompeia”<sup>406</sup> – considerado por Salvador Barata Feyo como “museologicamente condenável” – foi substituído por “um simples reboco pintado num tom atmosférico de azul”<sup>407</sup>. Esta tonalidade passou a cobrir toda a área de parede desde o “janelão aberto no tecto, [esbatendo-se] suavemente, à medida que se [aproximava] do rodapé”. O diretor mandou pintar igualmente “a galeria anexa e as duas salas pequenas com que esta

---

<sup>399</sup> Ibid.

<sup>400</sup> Feyo, “Relatório dos últimos 15 anos de vida do Museu - contém documentação relativa às suas instalações datada de 4 de Novembro.”

<sup>401</sup> Salvador Barata Feyo, “Documento relativo à manutenção/ remodelação das salas do Museu datado de 22 de Fevereiro.”, in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1954).

<sup>402</sup> Feyo, “Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro.”

<sup>403</sup> Ibid.

<sup>404</sup> Feyo, “Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio.”

<sup>405</sup> Ibid.

<sup>406</sup> Feyo, “Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro.”

<sup>407</sup> Ibid.

[confinava]”<sup>408</sup>. O matiz “que passou a envolver as peças expostas”<sup>409</sup>, tenta pela primeira vez “resolver na prática, embora de maneira audaciosa, um problema de museologia” uma vez que, segundo Barata Feyo, o ambiente criado através da “mutação de cenário” possibilitou a observação das peças o que aumentou a atenção do visitante.<sup>410</sup>

Esta transformação foi essencial, no entender do filho do então diretor, para que as peças de Soares dos Reis “brilhassem”<sup>411</sup>. Também os plintos dessa galeria, antes de madeira, foram neste período substituídos por pedra. Em pedra sustentavam melhor o peso dos bronzes, mantendo as peças em segurança e evitando também o conflito existente antes na leitura da escultura, provocado pelos veios da madeira<sup>412</sup>.

Salvador Barata Feyo afirmou ainda que “poucas obras foram retiradas das salas e deram entrada nas arrecadações”<sup>413</sup>, não permanecendo “patentes ao público apenas aquelas obras cuja exposição podia prejudicar o bom nome de um artista largamente representado por outras obras – caso de Silva Porto –, ou aquelas que em nada concorriam para nobilitar a secção em que estão integradas”<sup>414</sup>.

Segundo a documentação analisada, o percurso museográfico iniciar-se-ia no rés-do-chão onde se localizava, à esquerda, a sala de Arte Religiosa que apresentava frescos, peças arqueológicas, escultura e paramentos e, à direita, a sala da cerâmica que expunha faiança portuguesa e estrangeira. A estátua de D. Afonso Henriques manteve-se no *hall* de entrada. Subindo ao primeiro andar, chegava-se à Sala de Recordações Históricas referentes à Cidade do Porto – onde a espada do Afonso D. Henriques estava exposta<sup>415</sup> – e daí à Sala de Numismática e Medalhística. Desta seguia-se para a “Sala dos Artistas [modernos]” onde, segundo testemunho de João Barata Feyo, estava exposto o “Carnaval” de Portinari, a “Lagosta” de Eduardo Viana e outros artistas<sup>416</sup> e hoje está exposto o “Mártir Cristão” e toda a pintura de história. Atravessando-a, entrava-se na pequena sala destinada às obras de Roquemont e, transpondo esta sala, surgia a galeria dedicada à obra de Pousão, estando igualmente expostos “para confronto quadros de Cândido da Cunha, Agostinho Salgado,

---

<sup>408</sup> Ibid.

<sup>409</sup> Ibid.

<sup>410</sup> Ibid.

<sup>411</sup> Feyo, “Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio.”

<sup>412</sup> Ibid.

<sup>413</sup> Feyo, “Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro.”

<sup>414</sup> Ibid.

<sup>415</sup> Feyo, “Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio.”

<sup>416</sup> Salvador Barata Feyo, “Informação acerca do Museu para elaboração de folhetos (datada de 28 de Abril) que dá origem ao novo roteiro do Museu datado de 26 de Julho.,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1957).

Joaquim Lopes, Heitor Cramês, Martins da Costa e Portela Júnior”<sup>417</sup>. Desta galeria passava o visitante a uma saleta dedicada a obras de pequeno formato de Pousão e desta à obra de Silva Porto. Uma vez transposta a secção de escultura – em representação de Soares dos Reis e da escultura moderna –, entrava-se na sala de Marques de Oliveira, acompanhado da sua discípula Aurélia de Sousa e de alguns mestres pintores do seu tempo, tais como António José da Costa, Loureiro e Sousa Pinto. Nesta sala estavam ainda presentes Carlos Carneiro e o Visconde de Menezes. A sala de Columbano, a seguir, apresentava sete quadros deste mestre, além das obras de João Correia, Marques de Oliveira, Nunes, António Carneiro e ainda a Flor Agreste de Soares dos Reis. Autores como Henrique Medina, Henner e Victor Marec ocupavam as paredes de uma dependência pequena, na continuação da galeria de Columbano<sup>418</sup>. Toda a área hoje dedicada à mostra do modernismo era na altura – segundo João Barata Feyo – destinada aos serviços internos e à biblioteca.

O segundo andar tinha expostas, numa sala, as porcelanas nacionais e estrangeiras, dedicava uma pequena saleta a faianças orientais e aos biombos *Nambam*, expunha na sala de vidros as pinturas de João Glama Stroberle, apresentando também uma saleta e uma sala com ourivesaria, joias, pratos, miniaturas e esmaltes e, ainda, um salão com pintura holandesa e flamenga. Igualmente no segundo piso – o andar nobre – se localizava a sala dos Primitivos Portugueses, a sala de Pillement, a sala de obras diversas do século dezassete e dezoito, a saleta com obras do século dezoito, o corredor e sala com obras de Sequeira, Domingos Vieira e Francisco Vieira e, por fim, a sala de Pintura onde estão reunidas as espécies mais valiosas do Museu<sup>419</sup>.

Em 1958, a Fundação Calouste Gulbenkian destina uma verba de novecentos contos para a ampliação do MNSR<sup>420</sup>. Salvador Barata Feyo menciona “os terrenos anexos que irão ser beneficiados pela sua extensão”<sup>421</sup>, destinando-os “num futuro próximo ou distante, a ‘receberem’ novas construções que permitam a ampliação do Museu, (lado nascente) o que cada vez se torna mais necessário e urgente”<sup>422</sup>. Lembra também a construção do “Teatro da Verdura”<sup>423</sup>. Segundo testemunho de João Barata Feyo, era desejo de seu pai construir atrás da sala Soares dos Reis, numa “zona toda relvada”, onde havia uma “parede no fundo que era

---

<sup>417</sup> "Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro."

<sup>418</sup> Ibid.

<sup>419</sup> "Informação acerca do Museu para elaboração de folhetos (datada de 28 de Abril) que dá origem ao novo roteiro do Museu datado de 26 de Julho. "

<sup>420</sup> "Carta dirigida ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, solicitando autorização para a construção do "Teatro da Verdura" e ampliação do Museu, datada de 29 de Novembro.," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1958).

<sup>421</sup> Ibid.

<sup>422</sup> Ibid.

<sup>423</sup> Ibid.

toda de ciprestes encostados uns aos outros (...)", que formavam "uma rede perfeita de árvores (...)". Lembra ainda que "(...) exatamente à frente disso a determinada altura o meu pai teve a ideia de criar ali um teatro grego". Esta ideia surgiu pelo facto de existir "a verdura atrás e à frente (...) uma colunata" que serviria, segundo João Barata Feyo, "para se fazer representações ao ar livre de teatro"<sup>424</sup>. Acrescenta ainda que, na época, esta era já ideia original de Vasco Valente, "que, para tal fim preparou o terreno e plantou cedros para que essa construção um dia pudesse ser realizada"<sup>425</sup>. Salvador Barata Feyo solicita por isso à tutela, em 1958, que "se faça um estudo geral em que aquele fique compreendido, para que no futuro, as obras que interessam à ampliação do Museu, estejam nele já claramente definidas e integradas".<sup>426</sup> Este estudo seria feito com base no "projecto já existente" que, segundo este diretor, "poder[ia] sofrer modificações apreciáveis nesse estudo de conjunto (...)"<sup>427</sup>. O teatro, no entanto, nunca chegou a ser construído.

Em 1961, após a saída de Barata Feyo da direção do Museu, Manuel de Figueiredo considerava "excepcionais" as condições do Palácio na época, mencionando a importante pinacoteca e que, "pela diversidade de aspectos, verifica-se que os visitantes, percorrem sem fadiga, as salas do Museu, não encontrando aquela monotonia de apresentação, sempre de recluir, quando as repetições se sucedem de sala para sala"<sup>428</sup>. No entanto, as obras planeadas por Barata Feyo e financiadas pela Fundação Calouste Gulbenkian tomam um novo rumo em 1962. A Fundação considerou "errada"<sup>429</sup> a construção, propondo a criação de "um Pavilhão entre o Palácio das Carrancas e o jardim para desenvolver o ensino de arte infantil"<sup>430</sup>.

O percurso museográfico do MNSR, na época de Manuel de Figueiredo, iniciava-se nas galerias do 1º andar, onde estavam representados artistas já consagrados como Silva Porto, Marques de Oliveira, Henrique Pousão, Artur Loureiro, Sousa Pinto e Aurélia de Sousa, "pintores do século dezanove e vinte, alguns dos quais foram dos mais distintos alunos da Escola de Belas-Artes do Porto"<sup>431</sup>. Na quarta galeria – que se supõe que ocuparia o lugar da sala hoje dedicada a Sousa Pinto e Artur Loureiro – figuravam Columbano, da Escola de

---

<sup>424</sup> Feyo, "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio."

<sup>425</sup> Feyo, "Carta dirigida ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, solicitando autorização para a construção do "Teatro da Verdura" e ampliação do Museu, datada de 29 de Novembro.."

<sup>426</sup> Ibid.

<sup>427</sup> Ibid.

<sup>428</sup> Manuel Figueiredo, "O Museu Soares dos Reis," *Colóquio: Revista de Artes e Letras* 15, Outubro (1961).

<sup>429</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, "Financiamento de obras no Palácio das Carrancas para criação de um centro infantil," in *Correspondência Expedida* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1962).

<sup>430</sup> Ibid.

<sup>431</sup> Figueiredo, "O Museu Soares dos Reis."

Lisboa, e António Carneiro<sup>432</sup>, estando nesta sala expostas igualmente obras de João Correia, António José da Costa, Joaquim Lopes, Miguel Lupi, Henrique Medina, Visconde de Menezes Veloso Salgado, e Agostinho Salgado”<sup>433</sup>. Roquemont tinha uma sala dedicada à sua obra. Na sala dos modernos figuram trabalhos de Portinari, Vasquez Diaz, Dordio Gomes, António Soares, Carlos Botelho, entre outros. O 1º andar estava ocupado com pintura do séc. dezanove e vinte e a escultura do mesmo período. Soares dos Reis, patrono do Museu, estava aí largamente representado por três peças esculpidas em mármore – O Desterrado, o Conde Ferreira e a Flor Agreste –, “seguramente das mais representativas da obra do genial escultor”<sup>434</sup>.

No andar nobre do edifício, seis salas eram ocupadas pela pintura antiga, sendo as melhores espécies provenientes da coleção Allen, adquirida em 1850 pelo Município Portuense. Nelas figuravam quadros de alguns pintores estrangeiros consagrados como Jordaens, Peter Glaeaz, Cornélio Schut, Peeter Neefs, Adrianens Backer, Joannes Fyt, Picart Nogari, Oudry, Giuseppe Troni, Teniers Giaquinto, Quillard, Jean Van-Kessel, Magnasco, Sanches Coelho, e, ainda, retratos de Henrique Iide França e de Margarida Valois, por Clouet. Pillement, estava representado no “quarto da Rainha”<sup>435</sup>, adjacente à sala onde estavam expostos alguns primitivos portugueses: “A Trindade”, de Cristovão de Figueiredo, “A Anunciação”, de Vasco Fernandes, e a “Virgem do Leite” de Frei Carlos. Sequeira e Vieira mostravam-se isoladamente. Manuel de Figueiredo optou na época por uma museografia que permitisse encontrar um “equilíbrio de uma disposição museológica que permitisse apresentar peças de mobiliário, de épocas diferentes”<sup>436</sup>. O museu apresenta também nesta época as coleções de cerâmica portuguesa e de ourivesaria. A primeira apresentava vinte e cinco peças expostas em vitrinas por épocas e fábricas e ainda algumas peças, datadas do século dezassete, de influência oriental<sup>437</sup>. A ourivesaria, é exposta na antiga “Sala do Café”, e os vidros, porcelanas orientais oriundos da China e Japão, ocupam ainda outras salas<sup>438</sup>. O Museu possuía ainda uma importante coleção de numismática, “a segunda do país em moedas portuguesas”, e ainda imagens, paramentos, cruzes processionais de considerável valor, que

---

<sup>432</sup> Ibid.

<sup>433</sup> Ibid.

<sup>434</sup> Ibid.

<sup>435</sup> Ibid.

<sup>436</sup> Ibid.

<sup>437</sup> Ibid.

<sup>438</sup> Ibid.



expostas em salas próprias<sup>439</sup>. Dado não se ter alterado significativamente a disposição desta coleção, pensa-se que permaneceria ainda no piso térreo, como se verificava em 1951<sup>440</sup>.

Em 1978, Maria Emília Teixeira, então diretora do MNSR, tenta junto do Secretário de Estado da Cultura António Reis solucionar o problema relativo às limitações espaciais da instituição, realçando a existência do problema desde 1940<sup>441</sup>. A diretora defendia não haver, naquela época, espaço para a conservação das peças, mencionando que ‘99% das expostas (pinturas e mobiliário) teriam de ser objecto de tratamento de conservação’<sup>442</sup>. Foi discutida também, na época, a construção de um Pavilhão nas traseiras do Museu, para desenvolvimento de atividades culturais, salientando-se ainda o papel futuro do Centro de Arte Contemporânea.<sup>443</sup>

Duas décadas mais tarde, o MNSR passa novamente por uma fase de remodelação e valorização arquitectónica do edifício. Após um período de cerca de três anos de obras no Palácio – dirigidas pelo arquiteto Távora –, o edifício reabre dotado de uma área de exposições temporárias e galerias qualificadas para a exposição de pintura. Segundo a diretora na época, o MNSR assume “um novo compromisso de espaço e de montagem”<sup>444</sup>. Menciona ainda que, apesar das inúmeras “tentativas de repensar e remodelar a exposição permanente” – que se mostrava “antiquada, pouco valorizada e pouco convidativa”<sup>445</sup> –, desde a década de quarenta que a estrutura do edifício necessitava de obras. Esta última secção do percurso expositivo surge – após as obras – em diálogo com as salas anteriores, onde está representado o tardo-naturalismo, contribuindo para uma leitura global da história da arte portuguesa, valorizada após a reabertura do Museu. Simultaneamente, o MNSR – segundo maior museu público do país – apresentou um programa global de divulgação da arte portuguesa contemporânea. O programa alicerçou-se na criação dos necessários elos de ligação entre um conjunto de Museus do Estado – dos quais se destacam o Museu do Chiado, o Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha, e o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves.

No entanto, o esforço para a atualização do discurso museográfico começou a sentir-se desde meados dos anos cinquenta, na época de Barata Feyo, com a melhoria das condições de apresentação, sendo posteriormente reforçado na década seguinte com a criação de um serviço educativo. É, porém, só nos anos noventa que surge uma necessidade efetiva de

---

<sup>439</sup> Ibid.

<sup>440</sup> Segundo planta arquitectónica encontrada em arquivo datada de 1951.

<sup>441</sup> Oliveira, *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os antecedentes 1974-1989*, 130,31.

<sup>442</sup> Ibid. 130, 31.

<sup>443</sup> Ibid. 130,31.

<sup>444</sup> Mónica Baldaque, "Introdução," in *Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura Portuguesa, 1850-1950*, ed. Museu Nacional Soares dos Reis (Porto: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 1996).

<sup>445</sup> Ibid.

acompanhar a evolução do discurso museográfico a nível global,

“procurando através de novas técnicas de informação e comunicação, facilitar a abordagem da obra de arte, a sua aceitação e compreensão, por parte de um cada vez maior número de visitantes que passam e utilizam os Museus”<sup>446</sup>.

Hoje, a revés de antigamente em que apenas um reduzido número de pessoas frequentava estas instituições, pretende-se que todos se sintam motivados a entrar e participar ativamente na vida dos museus. Torna-se necessário um esforço no sentido de transformar a visita às exposições numa experiência interativa, clara, pedagógica e divertida, oferecendo-se novas visões e oportunidades com a realização de cursos, conferências e oficinas. Os investigadores e estudiosos recorrem hoje à biblioteca e às reservas na procura de conhecimento. A cafetaria, a loja e os jardins são também dependências frequentadas pelo público na procura de um momento de descontração. Na opinião de Mónica Baldaque,

“ O Museu não é exactamente uma escola, nem um local de culto, nem de lazer. Mas como espaço aberto que é a todo o público, tem por obrigação e missão, satisfazer não só aquele que entre educado para olhar, como aquele que vem aprender a ver (...)”<sup>447</sup>.

Atualmente, o trajeto museográfico do Museu inicia-se, na antiga “Sala das Recordações Históricas” onde se localiza o texto de sala. Depois de feita a apresentação da exposição, entra-se na área dedicada à pintura histórica com uma primeira sala onde é mostrada a vasta obra de pintura de Auguste Roquemont, acompanhada de uma pequena amostra da obra de Leonel Marques Pereira e de Francisco José Rezende. A sala seguinte apresenta a obra de Miguel Ângelo Lupi, António José da Costa, João António Correia e João Baptista Ribeiro. A terceira sala do percurso exhibe autores como Caetano Moreira da Costa Lima, José Alberto Nunes e Joaquim Vitorino Ribeiro. A partir daqui a exposição encontra-se consagrada à pintura naturalista. Atravessando um pequeno corredor chega-se à sala dedicada exclusivamente à obra de Silva Porto. Na sala seguinte o público defronta-se com José Malhoa, Columbano, António Ramalho, João Vaz e Marques de Oliveira. Terminadas estas primeiras salas dedicadas aos naturalistas, tem-se acesso a um longo corredor onde à esquerda encontra-se a grande galeria na qual está exposta a obra de Soares dos Reis, que termina com

---

<sup>446</sup> Ibid.

<sup>447</sup> Ibid.

um pequeno compartimento onde está exposta a “Flor Agreste”. Voltando para o lado esquerdo, chega-se à grande galeria onde é exposta a obra de Henrique Pousão, à qual se segue uma segunda galeria destinada a artistas como Aurélia de Sousa, Sousa Pinto e Artur Loureiro. Em seguida encontra-se uma sala, de dimensões mais reduzidas, onde se exibem artistas como António Carneiro, Joaquim Lopes, Martins da Costa, Armando de Basto, Diogo de Macedo, Francisco Franco e Adriano Sousa Lopes. No seguimento desta galeria entra-se na área dedicada às gerações modernistas. Na primeira sala encontram-se autores como Eduardo Viana, Dominguez Alvarez, Abel Salazar, Amadeo Souza Cardoso, Dordio Gomes, José Tagarro, Gustavo Bastos, Lagoa Henriques, Guilherme Camarinha, Martins da Costa, João Hogan e Sarah Afonso. Na segunda sala estão representados autores como Manuel D’Assumpção, Júlio Resende, Augusto Gomes, Cândido Costa Pinto e Fernando Lanhas.

No piso consagrado às artes decorativas, o Museu selecionou um conjunto de pinturas dos séculos dezassete e dezoito, que estavam retiradas da exposição permanente por razões programáticas, mas que são consideradas muito relevantes na coleção de pintura. Estas completam o discurso proposto pelas coleções de artes decorativas aí apresentadas. Pillement é exposto na Sala de Música, François Clouet junto à coleção de joalheria, uma natureza morta de Pieter Claesz e duas obras atribuídas a Melchior de Hondecoeter estão expostos na sala do século dezassete, em diálogo com peças de ourivesaria e de mobiliário<sup>448</sup>. Foi com base neste enquadramento dispositivo, que a futura exposição sobre a política de aquisições e exposições de Salvador Barata Feyeo teve de ser concebida.

No quadro de uma entrevista, a atual diretora do MNSR, Maria João Vasconcelos confirma que o discurso presente na exposição permanente “se mantém desde 2001”<sup>449</sup>. O critério utilizado para a exposição permanente, embora na sua opinião seja redutor, teve como objetivo dar uma leitura de percurso que evidenciasse a cronologia. Por esse motivo, a exposição passou a considerada a partir do início do século dezanove, com a pintura de Roquemont e a escultura de Soares dos Reis, para logo de seguida entrar nos grandes movimentos do século dezanove com o romantismo, a pintura de história e o naturalismo e avançar no século vinte até ao fim de 1950-60<sup>450</sup>.

Uma vez que a coleção do Museu “correspondia a este percurso para o século dezanove” não se mostrou necessário na época “recorrer a obras de fora”<sup>451</sup>. No entanto, para sustentar o mesmo discurso no século vinte “foi necessário recorrer a depósitos que

---

<sup>448</sup> Levantamento da atual museografia da exposição permanente realizado durante o estágio no MNSR.

<sup>449</sup> Vasconcelos, “Depoimento da atual diretora do MNSR, em entrevista presencial realizada em 20-05-15 no âmbito do presente estágio.”

<sup>450</sup> Ibid.

<sup>451</sup> Ibid.

completassem a representação dos movimentos ao longo da primeira metade do século vinte”<sup>452</sup>. Nesta época foram de igual modo realizadas as últimas aquisições de obras do século vinte com recurso ao Fundo João Chagas. Desde a chegada da atual diretora em 2006, que o Museu procura uma reformulação deste discurso “ao longo do século dezanove e vinte em relação essencialmente à pintura [mas também] dando mais presença à escultura que está quase restrita ao Soares dos Reis e [se expõe] no século vinte pontualmente”<sup>453</sup>. No segundo andar, na mesma altura, na opinião da diretora, o restauro do arquiteto Távora atuou na recuperação do “carácter do edifício”, o que marcou muito o espaço arquitectónico tornando “bastante restritiva a possibilidade de utilização [deste] para exposição”<sup>454</sup>. Para solucionar esta questão, foi encontrada uma solução discursiva ao utilizar estas salas para expor as artes decorativas<sup>455</sup>.

Esta reformulação do discurso expositivo, “deixou em reserva toda a pintura e escultura anterior ao século dezanove”<sup>456</sup>. No entender da diretora, “o museu tem uma coleção belíssima de arte religiosa” e uma “boa coleção de pintura” portuguesa do século dezassexto, e estrangeira do século dezassete<sup>457</sup>. Também a escultura religiosa representada na coleção do Museu “desapareceu” de exposição, assim como tudo o que criava a ligação à história da cidade e à criação da instituição<sup>458</sup>. Na sua opinião, a exibição destes núcleos “faz muita falta”, justificando-se assim a revisão da exposição permanente com “a necessidade de repor [estas peças] ao público”<sup>459</sup>. Maria João Vasconcelos salienta, no entanto, que algumas peças foram sendo gradualmente integradas no discurso expositivo como no caso dos “Dois Cluets, que estavam em reserva há dezassete anos [e que estão agora expostos] na zona das joias”<sup>460</sup>. No entanto, esta diretora considera “[existir] um discurso que [é] preciso mudar. Revela de seguida os planos de alteração da exposição permanente que, por motivos de confidencialidade, não serão revelados neste relatório. No entanto, importa salientar a importância da questão da política de aquisição e exposição atual que entra neste contexto “de forma decisiva”, uma vez que não há verbas destinadas à aquisição de obras para completar o discurso do século vinte e revela-se impossível para o Museu, na opinião de Maria João

---

<sup>452</sup> Ibid.

<sup>453</sup> Ibid.

<sup>454</sup> Ibid.

<sup>455</sup> Ibid.

<sup>456</sup> Ibid.

<sup>457</sup> Ibid.

<sup>458</sup> Ibid.

<sup>459</sup> Ibid.

<sup>460</sup> Ibid.

Vasconcelos, sustentar um discurso expositivo “baseado em depósitos que [o museu] não pod[e] garantir”<sup>461</sup>.

Tal como anteriormente referido no enquadramento teórico, a narrativa expositiva presente nas exposições permanentes dos museus nacionais – organizadas cronologicamente por escolas ou períodos históricos – nasce no século dezoito com a consciência do museu como um espaço público que existe para representar a nação, continuamente reafirmada até ao século vinte. Esta política de representação, como se pode comprovar através do caso específico do MNSR, restringe a liberdade dos curadores e conservadores dos museus que necessitando responder a uma determinada missão que lhes foi confiada veem limitada a sua criatividade.

Apenas as exposições temporárias conseguem pontualmente romper a linearidade proposta. Pela sua natureza estas exposições incitam ao “experimentalismo” e encorajam os profissionais dos museus<sup>462</sup>. Lawrence Fitzgerald julga não ser uma coincidência o facto de algumas das exposições mais cativantes, inovadoras e até francamente populistas serem temporárias<sup>463</sup>. No entanto, as exposições permanentes também podem ser palco de inovação.

### **3.5 Desenvolvimento do projeto expositivo: da idealização à conceção**

A experiência comprova que não existem exposições ideais. As exposições são arenas políticas, lugares de negociação de valores e significados<sup>464</sup>. Por esse motivo, ao propor um projeto expositivo para um museu nacional, importa referir que os constrangimentos sentidos não são apenas financeiros, mas essencialmente simbólicos. Este estatuto ocupado pela instituição acaba por restringir a receção de projetos mais ousados que questionem as coleções, propondo a quebra das convenções através da criação de contrastes e da colocação de questões. Tal como no projeto da FCG, a correspondência interna do MNSR foi considerada a matéria-prima principal, a partir da qual toda a narrativa deste projeto expositivo foi construída. Porém, desde logo esta abordagem documental e processual se confrontou com uma limitação concreta, ditada pelo espaço destinado para o projeto: o percurso de exposição permanente, um espaço dotado de uma linguagem própria, baseado numa narrativa linear de exibição de obras de arte.

---

<sup>461</sup> Ibid.

<sup>462</sup> Lawrence Fitzgerald, "Building on Victorian ideas," in *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, ed. Suzanne MacLeod (London and New York: Routledge, 2005), 137.

<sup>463</sup> Ibid.

<sup>464</sup> Karp, "Introduction: Museums and Communities: the Politics of Public Culture."

A partir do trabalho de recolha e análise arquivística nasceu a vontade de conceber uma exposição que se apresentasse, não como resultado em si mesmo, mas antes como processo de construção e negociação de significados. Baseada nesta premissa, surge a vontade de criar uma proposta expositiva inspirada no trabalho curatorial do artista Joseph Kosuth<sup>465</sup>. Como responsável pela conceção de uma exposição temporária no *Brooklyn Museum*<sup>466</sup>, Kosuth inaugurou em setembro de 1990 uma série contínua de *site-specifics* no *Grand Lobby* deste museu, fundado em 1895 em Nova Iorque. O artista reflete nesta exposição sobre o papel da arte no seu contexto social e político. Intitulada “The Brooklyn Museum Collection: of the Unmentionable”<sup>467</sup>, a exposição apresentou aproximadamente cem obras escolhidas pelo artista e pertencentes à coleção permanente da instituição. Desde objetos egípcios à fotografia contemporânea, foram escolhidas para a exposição uma série de obras consideradas incômodas, no momento da sua criação, devido a questões históricas, religiosas, sociais, políticas ou mesmo artísticas. A proposta de Kosuth assentou na justaposição destas obras com outras consideradas aceitáveis nas culturas e épocas em que foram concebidas.

Com base na coleção permanente do *Brooklyn Museum*, Kosuth criou no átrio uma instalação que “simula uma curadoria tradicional”<sup>468</sup>. Para tal selecionou um conjunto de peças muito diversas, tais como um relevo de pedra egípcio de 1300 a.C. e um trabalho recente de Barbara Kruger; uma escultura Kashmir do século oitavo e os bronzes de Auguste Rodin do final do século dezanove; uma gravura em vidro inglesa do século dezassete e a poltrona de Marcel Breuer. Desta forma, o significado da produção cultural é apresentado ao espectador para ele próprio o avaliar. Ao considerar a poética expositiva, Kosuth atribuiu a mesma importância a textos ampliados, tanto históricos e contemporâneos, propagandísticos e teóricos, que enquadraram e reformularam a perspectiva do espectador. A exposição foi, no entanto, organizada oficialmente por Charlotta Kotik, curadora de arte contemporânea.

Em consonância com as preocupações do seu trabalho nos últimos vinte anos, o projeto de Kosuth transcende o critério estético tradicionalmente definido que constitui o trabalho de um artista. Na opinião do próprio, “a atividade de um artista consiste em fazer sentido, não basta formar objetos” e esta exposição serve para solucionar um problema atual – “a censura”. Em consequência, Kosuth encarou esta instalação como uma parte legítima da

---

<sup>465</sup> Joseph Kosuth, 1945 -, artista conceptual americano, natural de Toledo, Ohio.

<sup>466</sup> Joseph Kosuth, "Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Public Information. Press releases, 1989 - 1994. 07-09/1990, 135-137.," [https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819/The\\_Brooklyn\\_Museum\\_Collection%3A\\_The\\_Play\\_of\\_the\\_Unmentionable\\_Joseph\\_Kosuth](https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819/The_Brooklyn_Museum_Collection%3A_The_Play_of_the_Unmentionable_Joseph_Kosuth). Acessado em: 28.06.15.

<sup>467</sup> Imagens da exposição disponíveis em Anexo G.

<sup>468</sup> Kosuth, "Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Public Information. Press releases, 1989 - 1994. 07-09/1990, 135-137."

sua atividade como artista<sup>469</sup>. Robert T. Buck, diretor do *Brooklyn Museum*, afirmou que este foi “um projeto especialmente oportuno [por apresentar o tema da censura], devido ao debate nacional em torno do apoio governamental às artes. O objectivo principal [da instituição], [assim como] do artista, [foi] lançar [este] debate sob uma perspetiva histórica”.

A interação com os visitantes é um ainda aspeto a salientar nesta exposição. Como denota a crítica de arte do New York Times, Roberta Smith, eram as pessoas e não os objetos artísticos, a primeira coisa na qual se reparava ao entrar no átrio do museu. Os visitantes estavam na sua opinião, incomparavelmente atentos aos dispositivos de exposição, olhando e relacionando a pintura, a escultura, a legendagem e os textos ampliados e impressos a branco sobre as paredes cinzentas do átrio. Durante o fim-de-semana, esta exposição assemelhava-se a uma “animada aula de história de arte”, pois vivia-se no espaço do museu, segundo a autora, “uma curiosidade palpável na ação, no olhar, na mente e nas emoções [dos visitantes] que se moviam em novas direções”<sup>470</sup>.

A proposta expositiva de carácter temporário destinada ao MNSR, embora posteriormente se apresente segundo os cânones expositivos apresentados habitualmente nos museus nacionais, reforçando a necessidade de integração desta no percurso da exposição permanente, foi pensada inicialmente à luz do pensamento do artista Joseph Kosuth. Esta pretendia criar o confronto entre a vontade política da época – que se encontrava expressa na ação dos diretores por influência direta da tutela (presente na documentação em arquivo no Museu) e tida neste contexto como a dimensão política da narrativa – e a criação artística (presente nas obras de arte produzidas na época). Importa salientar a importância confirmada – através da leitura da correspondência institucional – do poder da palavra na época em estudo. Dotados de linguagem própria, os documentos analisados procuravam frequentemente ocultar as reais intenções dos seus signatários, tentando manter uma imagem aparente de paz. Os pedidos, recusas e doações eram negociados pela tutela, que determinava a “política de gosto”<sup>471</sup> nacional.

Uma vez que se trata de uma exposição que surge como consequência de um processo de investigação, o mais adequado seria apresentá-la num espaço expositivo distinto, dissociada do discurso da exposição permanente. Assim poder-se-ia optar pela substituição da narrativa cronológica da história da arte – presente na exposição permanente do Museu – por uma outra mais ousada que refletisse o processo de investigação, expondo as aquisições que

---

<sup>469</sup> Ibid.

<sup>470</sup> Roberta Smith, <http://www.nytimes.com/1990/11/11/arts/art-view-unmentionable-art-through-the-ages.html>. Acessado em: 28.06.15.

<sup>471</sup> Referência à “política de espírito” instituída por António Ferro durante o Estado-Novo.

anualmente foram sendo realizadas durante uma década por Salvador Barata Feyo. A poética expositiva organizar-se-ia por meio de uma cronologia feita através da inscrição numérica na parede ou numa tabela comentada dos anos de direção de Barata Feyo (1950-1960), que identificaria pequenos núcleos de peças adquiridas<sup>472</sup>. As peças seriam selecionadas recorrendo aos escritos que testemunham os artistas mais considerados por Salvador Barata Feyo. Nesta proposta a narrativa histórica passaria para segundo plano e os autores, lado a lado, entravam assim “em confronto” como desejou desde sempre Barata Feyo, revelando a diversidade da produção artística que o Museu adquiriu durante a sua direção. Paralelamente recorrer-se-ia ao arquivo de forma a expor importantes documentos que marcaram a ação deste diretor, testemunhando o seu posicionamento no universo artístico e museológico da época. Deste modo revelava-se publicamente a intensão deste diretor, que durante o seu mandato adquiriu um conjunto de obras procurando abrir o Museu à contemporaneidade artística.

Embora fosse da vontade da estagiária conceber uma exposição assente na lógica narrativa referida anteriormente, mostrou-se, no entanto, forçoso conceber uma exposição que respondesse aos discursos/representações da instituição. Um dos requisitos assentava no desenvolvimento de um projeto de exposição temporária que integrasse o discurso institucional – baseado na cronologia e resistente à conceção de uma exposição que demonstrasse o processo de investigação – apresentando deste modo, somente o núcleo de obras adquiridas pelo escultor Salvador Barata Feyo na década de 1950 e 1960.

No entanto e apesar de, por fim, se configurar como resultado de uma adaptação que surge da necessidade de criar uma narrativa concordante com discurso proposto pela exposição permanente, este projeto de exposição temporária procura ainda assim refletir o conteúdo do Museu - testemunhado pela documentação e pelas aquisições realizadas - e também o contentor ou contexto que determinou em definitivo todas as opções tomadas por Salvador Barata Feyo durante uma década. O contentor determina o leque de artistas e a variedade de correntes artísticas adquiridas (conteúdo) passíveis de ser apresentados nesta exposição, pois embora se trate de uma época em que os acontecimentos políticos marcam a produção artística dos artistas “modernos” – que se consideravam portadores do futuro e

---

<sup>472</sup> Por exemplo, para simbolizar as aquisições realizadas em 1953 poderiam reunir-se as obras de dois autores emblemáticos do acervo deste Museu o gesso “Cabeça de Velho” do escultor Diogo de Macedo e o óleo “Mulheres com Bilhas” da autoria do pintor contemporâneo deste diretor, Júlio Resende, discípulo de Dordio Gomes na Escola do Porto. Importa referir que no percurso da exposição permanente atualmente instituído, o bronze “Cabeça de Rapaz” de Diogo de Macedo ocupa o seu lugar ao lado do óleo “Menina do Gato Preto” da autoria pintor simbolista do início do século vinte, António Carneiro, enquanto a obra acima citada de Júlio Resende ocupa a última sala consagrada ao período modernista (esquema explicativo em Apêndice G).



responsáveis pela condução de uma mente colectiva –, importa lembrar a repressão, geradora de conformidade, vivida em Portugal durante o Estado-Novo. Nesta época é construída uma iconografia baseada em evocações históricas, em valores morais ou ainda no regionalismo, que procurava conquistar simbolicamente o orgulho dos portugueses pela pátria, como o demonstra a divisa do regime ‘nada contra a Nação, tudo pela Nação’<sup>473</sup>. A condução do “gosto” dirigida por António Ferro, “mais do que uma afirmação explícita de um conteúdo ideológico”, faz o apelo à etnografia, através do reconhecimento de uma estética, que procurou “formas amáveis e facilmente adaptáveis”, sugerindo um “país agradável, pacífico e familiar”<sup>474</sup>. Arrisca-se ainda afirmar que, nem sempre a coleção adquirida por Barata Feyo cumpriria os seus gostos pessoais, mas antes estaria de acordo com uma política “maior” – a política da governação.

Em suma, se analisarmos este núcleo de aquisições no seu todo, encontramos o contentor expresso no conteúdo, pela aparente neutralidade apresentada neste último. Para além dos principais autores representados neste núcleo – a maioria dos quais colaboradores do regime e professores da Academia de Belas-Artes –, verifica-se a entrada de autores na coleção que apenas alcançaram um reconhecimento mediano, tendo chegado frequentemente ao Museu por via de conhecimentos pessoais do diretor ou de ofertas à instituição.

“Continuidade e/ou ruptura, Salvador Barata Feyo e o MNSR (1950-1960)”, foi o título encontrado para esta exposição. Embora ainda não se considere definitivo, este sintetiza as principais questões investigativas que motivaram o projeto desenvolvido no âmbito do estágio. Como recorda Henrietta Lidchi, a poética expositiva consiste na prática de construção de significados, e o título – anunciado habitualmente no texto de parede – declara desde logo o objetivo da exposição<sup>475</sup>.

A proposta da narrativa embora seja, segundo Lidchi, por vezes encarada como uma ação repressiva, ajuda a orientar a visita à exposição sugerindo certas interpretações e significados e anulando outros<sup>476</sup>. Assim a narrativa desta exposição explora, tal como o título indica, a principal questão que orientou esta exposição, afirmando o período de Barata Feyo enquanto diretor do MNSR como um período de experimentação de novas práticas museológicas quer na aquisição de obras de arte quer na adoção de uma nova lógica expositiva cuja receptividade e continuidade era ainda incerta. Esta exposição exhibe ainda a variedade de géneros artísticos adquiridos por este diretor, alicerçada em diversos

---

<sup>473</sup> Fragoso, 32.

<sup>474</sup> Ibid.33.

<sup>475</sup> Lidchi, "The poetics and politics of exhibiting other cultures," 170.

<sup>476</sup> Ibid.

testemunhos escritos que afirmam a sua vontade de inovação. A exposição recorrerá a um conjunto de elementos interpretativos<sup>477</sup> (desdobrável<sup>478</sup> e legendas comentadas<sup>479</sup>), como meio de mediação da narrativa que apresenta o resultado da investigação. Também o conteúdo do material interpretativo foi negociado com a instituição. Este será de compreensão fácil, cumprindo a política educativa do MNSR, para que se torne acessível a qualquer visitante independentemente da sua idade ou condição cultural<sup>480</sup>. Aqueles a quem a exposição despertar maior interesse, poderão frequentar uma visita guiada onde certos assuntos serão aprofundados. O desdobrável constituir-se-á como o elemento interpretativo mais significativo da exposição e guiará o espectador ao longo dela ajudando-o a entender a política de aquisição e exposição subjacente à exibição deste núcleo de obras de arte, assim como o papel da vontade política da época na ação do diretor.

A construção da narrativa expositiva resultou num trabalho conjunto que ficou a cargo da equipa que trabalhou para o desenvolvimento deste projeto de investigação e curadoria. Para a equipa contribuiu Ana Temudo Gaio Lima (responsável por todo o levantamento, tratamento e análise documental e arquivística), Ana Paula Machado (conservadora da instituição, que acompanhou todo o processo de trabalho na instituição) e Márcia Novais (responsável pelo desenho do material interpretativo que acompanha a exposição).

Este projeto de exposição constitui-se, portanto, como resultado de uma negociação discursiva entre a estagiária e a instituição recetora.

### **3.6 Projeto de Exposição**

Nesta exposição desenvolvem-se um conjunto de tópicos que influenciaram inevitavelmente a condução da política de aquisição e exposição de Salvador Barata Feyo: o volume significativo e variedade de géneros artísticos que marcaram a política de aquisição de obras de arte, a modernização da instituição e o encetar de uma nova poética expositiva e de uma política de conservação de obras de arte. Uma vez que a narrativa da exposição temporária é determinada pela narrativa apresentada na coleção permanente, esta será apresentada como uma “meta-narrativa”, ou “meta-exposição”. Mieke Bal define o termo meta-exposição como uma exposição que explora o ato de expor<sup>481</sup>. Esta noção é aqui

---

<sup>477</sup> Disponíveis para consulta no Apêndice H.

<sup>478</sup> Em Apêndice H.1.

<sup>479</sup> Em Apêndice H.2.

<sup>480</sup> A abordagem ao material interpretativo foi pensada no seguimento de uma conversa tida com a coorientadora deste estágio no momento de reflexão acerca do material interpretativo.

<sup>481</sup> Mieke Bal (1996,2006) apud, Macdonald and Basu, "Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science," 5.

apropriada e adaptada e, partindo da narrativa principal, irá completa-la propondo uma nova camada de conhecimento. Percorrendo todo o primeiro piso, esta termina com a substituição e redistribuição de peças (provenientes da exposição permanente e da reserva) nas duas salas sucessivas e consagradas ao período modernista, assim como a ocupação temporária da pequena sala anexa onde serão igualmente instaladas obras adquiridas durante este período.

A narrativa expositiva desta exposição coloca em confronto uma grande variedade de resultados plásticos, previamente analisados na visita às reservas. Tendo em conta as limitações anteriormente referidas, foram então selecionadas as obras mais significativas da direção de Salvador Barata Feyo segundo um critério de seleção temática e de semelhança formal, que respeitou a necessidade de coordenar a integração, num só trajeto, das obras em reserva e das obras já presentes na exposição permanente. Constatou-se no entanto que as obras mais representativas deste núcleo já se encontravam em exposição permanente o que limitou desde logo o processo de seleção. A adopção de critérios de seleção teve também em conta a fluidez e coerência da relação entre as obras de arte e o público, procurando acima de tudo, e tendo em conta os recursos disponíveis, propiciar uma experiência expositiva enriquecedora ao espetador.

Nas últimas duas salas dedicadas a esta exposição (última sala da exposição permanente e sala anexa) as obras expostas procuram revelar o tema da exposição de um modo mais efetivo, dado ser aí possível intervir com maior liberdade apesar das limitações impostas pela cronologia. A seleção das obras baseou-se na escolha dos principais temas ou preocupações que alicerçam a política de aquisição e exposição deste diretor, revelando por exemplo alguns factos até aqui desconhecidos: a predominância da estética naturalista neste núcleo, a preocupação deste escultor com o exercício da comparação, a presença da representação estrangeira na coleção, a importância da preservação das obras de arte para o futuro e a apresentação de novos cânones de representação.

Assim, no contexto de uma reunião tida com a coorientadora, a Dra. Ana Paula Machado, conservadora da instituição e coorientadora do estágio, as peças foram previamente selecionadas. Esta seleção foi feita por meio de reproduções fotográficas – recolhidas durante a visita às reservas – que, dispostas sobre uma mesa, criaram um mapeamento a partir do qual foram criados núcleos que procuraram integrar as obras em reserva no interior do discurso cronológico instituído na exposição permanente.

Este projeto expositivo propõe a exposição de algumas obras do acervo reunido por Barata Feyo durante uma década (1950-1960). Juntamente com os núcleos mais representativos de pintura e escultura, colocar-se-ão em igual plano de importância algumas

correspondências trocadas e textos escritos por este diretor – por se considerar terem sido elementos essenciais desta investigação –, assim como periódicos da época que, como auxiliares de discurso, nos ajudaram a compreender aquela que era a principal inquietação do diretor.

Pelo facto de a exposição decorrer ao longo de todo o percurso expositivo dedicado à pintura e à escultura (que expõe desde 2001 até hoje) obras adquiridas por Salvador Barata Feyo), as peças expostas nas primeiras galerias e que fazem parte da exposição permanente da coleção do Museu – dedicadas à pintura romântica, pintura de história, naturalismo, à escultura, e ao naturalismo tardio – estarão sujeitas à marcação por sinalética, para que o visitante identifique com facilidade a variedade de correntes artísticas adquiridas por este diretor, ou seja, através do uso de sinalética serão identificadas as peças adquiridas por Barata Feyo. Expostas atualmente ao longo do percurso, estas serão marcadas recorrendo à alteração da cor do papel das respetivas tabelas informativas. Perante o contexto de constrangimento económico encontrado esta revelou-se a forma mais económica de identificar as peças<sup>482</sup>.

Assim, e seguindo o percurso atual instituído, dar-se-á início à visita começando pelo período romântico, onde estarão assinaladas as obras “Cena de Aldeia” de Auguste Roquemont e Leonel Marques Pereira, e “As Vendedeiras” de Francisco José Rezende. Na secção dedicada ao Naturalismo estão atualmente patentes em exposição a “Napolitana” e o “Retrato do Professor José Luís Monteiro” de Marques de Oliveira, que serão igualmente assinaladas. Na galeria Soares dos Reis serão assinalados dois bronzes. O primeiro intitula-se “Riqueza”, sendo da autoria do patrono deste museu, e o segundo intitula-se “Ismael”, da autoria de Augusto Santo. Este último já está localizado no corredor que dá acesso à sala dedicada a Pousão, onde nenhuma obra se encontra assinalada. De seguida, na sala dedicada ao tardo-naturalismo, deparamo-nos ao fundo com um plinto de madeira com o “Retrato de Judith Rodrigues Fiúza” (um busto em mármore exposto isoladamente) e com o “Retrato Dr. Joaquim Madureira” de Artur Loureiro, ambos assinalados. Ainda no século dezanove, estará exposta a “Cabeça de Rapaz”, um retrato do pintor Júlio Pina, que será incorporado na

---

<sup>482</sup> O contacto com a *designer* limitou-se somente a um encontro presencial, continuado posteriormente via *email*. No entanto, Márcia Novais foi peça-chave para a compreensão e consequente resolução de algumas limitações. Quando mencionada a possibilidade de um texto de parede, a *designer* referiu que, nas palavras da própria, sendo uma exposição “dentro de uma exposição” a criação de um texto de parede secundário apenas serviria para complexificar o discurso, não havendo garantias de um entendimento deste pelo espectador. A *designer* alterou igualmente a ideia tida inicialmente de marcação das peças adquiridas através de uma faixa de cor, substituindo-a pela simples alteração da cor base do papel e tipo de letra impresso na legenda. O desenho do desdobrável levantou ainda alguns problemas e ponderações específicas quanto ao custo da sua produção, uma vez que não existe verba destinada para a execução da exposição, o que limita a quantidade e qualidade de recursos disponíveis. Optou-se, finalmente, por reunir num desdobrável toda a documentação necessária para o entendimento desta exposição. O tamanho A5 estará dependente da verba entretanto conseguida, muito embora o orçamento proposto<sup>482</sup> contemple um desdobrável de oito páginas.

exposição permanente a título provisório durante esta exposição. Na sala que compreende a transição para o período modernista, estarão assinaladas as peças “Cabeça de Senhora” também intitulada “Lucienne” de Francisco Franco, a obra “Menina do Gato Preto” de António Carneiro e ainda o “Autorretrato” de Adriano Sousa-Lopes. Passando para a primeira sala dedicada ao modernismo, serão marcadas as peças “Autorretrato” de José Tagarro, “Autorretrato” de Guilherme Camarinha, “Casas de Roma” de Martins da Costa, “Alto dos sete Moinhos” de João Hogan, as “Casas de Malakoff” de Dordio Gomes, “O Debate” de Cândido Costa Pinto e ainda o “Busto de Rapariga” do escultor Lagoa Henriques.

A obras em reserva na sua maioria, serão exibidas na última sala do modernismo e na sala das exposições temporárias, anexa a esta. Assim, na sala “de transição” para o modernismo, a obra “Cabeça de Rapaz” de Diogo de Macedo será substituída temporariamente por “Cabeça de Velho” do mesmo autor, exposta em plinto com campânula, visto tratar-se de uma escultura em gesso. Na primeira sala dedicada ao Modernismo, a par com as peças assinaladas e as restantes patentes na exposição permanente, será integrada a obra “Raparigas Minhotas” de Agostinho Salgado, pintor naturalista deste período. Pondera-se também que sejam expostas, nesta sala, as obras “Natureza Morta” de Manuel Bentes e “Retrato de Senhora” de Carlos Carneiro. Na segunda sala, dedicada ao modernismo, encontrar-se-ão criados três núcleos: um composto por Miguel Barrias “Aspecto de Portalegre”, Carlos Carneiro “Aspecto de Paris”, Jaime Isidoro “A Nacional”, Martins da Costa “Árvores de S. Lázaro”, que ilustra a persistência do naturalismo nas aquisições desta época, um segundo núcleo composto pelas obras “Lisboa e o Tejo” de Carlos Botelho e “Paisagem do Japão “Kaminuda” de H. Watanuki que explora a tese da comparação enunciada por este diretor, e ainda um terceiro núcleo dos artistas estrangeiros Martin Maqueda com “Semana Sta. Em Sevilha”, Max Braumann com “Procissão”, Vasquez Diaz com “Cabra y Chivo”. A obra “Meditação”, do artista Manuel d’Assumpção, ficará exposta isoladamente nesta ou na sala seguinte. Ainda nesta sala serão expostos, em plinto, os escultores Martins Correia (Busto em bronze), Lagoa Henriques “Cabeça de Rapariga” e Dario Boaventura “Máscara/ Busto de Rapariga”, respeitando assim o período cronológico a que pertencem os seus autores. Numa vitrina, e para revelar ao público a política de preservação instaurada por Barata Feyo, serão expostos alguns esbocetos de Alves de Sousa e Roque Gameiro, de que poderão ser exemplo, do primeiro “Garoto dos Jornais” e “Náufrago”, e do segundo “Nú Feminino”, “Representação de Figura de Combatente” e a Maquete do grupo do “Monumento aos Mortos da Grande Guerra de Moçambique”.

Chegando ao final do percurso expositivo, na sala das temporárias serão mostradas as obras “Raparigas” de António Quadros, “Figuras” de Gastão Seixas – exposta isoladamente por se tratar de uma gravura –, “As visitas” de Augusto Gomes, “Mulheres com Bilhas” de Júlio Resende e ainda “A Lagosta” de Eduardo Viana<sup>483</sup>. Esta obra será também exposta isoladamente, uma vez que embora se apresente como uma das aquisições mais relevantes da época, mas não se enquadrava no discurso proposto pelas restantes peças em exposição nesta sala<sup>484</sup>. Considera-se ainda a vinda, em regime de empréstimo da Fundação Calouste Gulbenkian, da obra “O Veado” de Fernando Fernandes. Estas obras representam a variedade de técnicas e épocas considerada por Barata Feyo para representação da expressão moderna e o seu desejo de tornar o Museu um espaço de diálogo contemporâneo.

Para assinalar a maioria das peças recorrer-se-á ao uso das legendas simplificadas. No MNSR as legendas apresentam a seguinte informação: Título (português e inglês), Autor (biografia [data de nascimento e morte]), Obra Assinada/Não Assinada (português e inglês), Técnica (português e inglês), Número de Inventário e Incorporação. Apenas pontualmente se recorrerá também ao uso de legendas comentadas, como se verifica com as peças de Fernando Fernandes e de Cândido Costa Pinto, pela qualidade do conteúdo referente as estas peças encontrado na correspondência interna da instituição.

Por se apresentarem como dois discursos paralelos e havendo sempre uma prevalência da exposição permanente sobre a temporária, não será apresentado texto de parede. Toda a informação se encontrará por isso contida num desdobrável que, desde logo, ajudará o espectador a enquadrar-se no universo proposto, explicando todo o projeto e as opções museográficas. Neste desdobrável, distribuído no momento de compra do bilhete, constará uma breve apresentação do projeto – que incluirá o enquadramento institucional e académico –, uma breve explicação do processo de identificação das obras, uma breve biografia de Barata Feyo, a descrição do contexto artístico e museológico nacional e, por último, uma resenha da ação de Barata Feyo enquanto diretor deste museu. Em relação a este último aspeto, dar-se-á especial enfoque ao volume e características inovadoras das suas aquisições, na importância atribuída à preservação do património, na implantação de uma nova política museográfica e na relevância de algumas exposições temporárias realizadas nesta década.

Uma vez que o objetivo principal desta exposição é a mostra de pintura e escultura, não haverá necessidade da presença de uma grande variedade de dispositivos museográficos.

---

<sup>483</sup> Consultar lista da distribuição de obras no percurso de exposição permanente (em Apêndice I.1).

<sup>484</sup> Consultar tabela com imagem das obras em exposição e respetiva distribuição pelas salas de exposição (em Apêndice I.2).

Para a exposição de escultura será necessária a utilização de plintos simples no caso da escultura em bronze e de plintos de campânula para a proteção da escultura em gesso. O núcleo de esboços será exposto em vitrina, assim como os manuscritos e publicações da época. Para assinalar alguns pontos relevantes no percurso, pretende-se recorrer ao uso de expositores para folhas de sala. Por fim, para esta exposição não estão ainda programadas atividades paralelas. No entanto, poderá ser organizada uma visita guiada pelo Museu, que reflita não só o resultado final como todo o processo de investigação inerente à exposição. A visita guiada poderá, desta forma, assumir um carácter pedagógico para alunos dos mestrados em museologia e curadoria.

### **3.7 Potencialidades e constrangimentos do projeto expositivo proposto**

Este projeto de exposição surge como resultado de um trabalho sistemático de recolha, tratamento e análise do material arquivístico do Museu, assim como de pesquisa em instituições externas e recolha de testemunhos orais. Como já anteriormente referido, toda esta investigação, que resultou também na concepção do projeto expositivo, foi realizada sob a orientação da Dra. Ana Paula Machado, conservadora responsável pela coleção de pintura contemporânea da instituição. Sempre que possível, esta conservadora disponibilizou todos os conteúdos necessários para o enriquecimento deste projeto de investigação, orientando ainda a concepção do projeto expositivo. Este envolvimento institucional decorreu ao longo de seis meses, no decurso dos quais o trabalho desenvolvido se foi revelando declaradamente inovador e relevante para a instituição recetora, uma vez que estudou e sistematizou com profundidade toda a informação encontrada nos arquivos do Museu referente à década em estudo, assim como recolheu todo o material necessário para a exposição.

No momento de conceber o projeto expositivo para o MNSR, constatou-se já não restar financiamento para a sua elaboração durante o ano de 2015. Esta é, infelizmente, a realidade atual vivida nos museus públicos portugueses, que inevitavelmente condiciona a ação dos curadores/conservadores e a consequente receção de projetos expositivos (mesmo quando estes são propostos pela instituição e por isso se apresentam como do seu interesse). Por esse motivo, o projeto expositivo apresentado não é a ideal, mas a possível, uma vez que foi planeada (praticamente) a “custo zero”.

Outra limitação encontrada ao trabalhar neste contexto foi enfrentada no momento de refletir acerca da dimensão poética da exposição. Inicialmente prevista na calendarização das atividades do Museu, a exposição temporária ficou destinada a ocupar as últimas duas salas do percurso da exposição permanente – habitualmente reservadas à apresentação de obras

modernistas – e a sala anexa. O facto de esta se destinar a ocupar a área da exposição permanente (apenas alterada pontualmente e sob propósitos específicos) obrigou a manter inalterada a museografia na maioria das salas. Nas duas últimas salas que puderam ser ligeiramente alteradas, manteve-se no entanto a lógica narrativo-cronológica presente até aí, com o objetivo de propiciar uma coerência formal ao longo de todo o trajeto. Este projeto expositivo revelou-se igualmente constrangido pelas atividades programadas pelo Museu que limitaram o leque de obras disponíveis para exposição. Importa referir que este projeto não representa de todo a reflexão construída como resultado do processo de investigação (vontade expressa pela estagiária) surgindo, em vez disso, como uma reflexão adaptada ou adequada à narrativa expositiva habitual do MNSR. Ao longo do processo de concepção da exposição, foi reforçada pelo Museu a necessidade de manter intacto o discurso da exposição permanente patente desde 2001.

Esta exposição não contou com a ajuda de um arquiteto, pelo que todo o levantamento do espaço expositivo e desenho museográfico teve de ser desenvolvido pela estagiária. A exposição planeada para o MNSR, e ressalvando novamente a inexistência de financiamento disponível, teve de recorrer – como aliás acontece frequentemente<sup>485</sup> – à reutilização de elementos de apoio museográfico já existentes na instituição.

No entanto, o facto de este projeto ter sido desenvolvido de raiz e com poucos recursos (humanos, financeiros e documentais) permitiu um maior envolvimento com todas as etapas de pesquisa e realização de uma exposição (desde a seleção das peças, à criação da narrativa, etc.), que enriqueceram o processo de aprendizagem. Exemplo disso, é a recolha de testemunhos orais através de entrevistas áudio – neste contexto encaradas como um registo documental adicional – e a consulta de arquivos externos da FCG e do MNAC.

### **3.8 Conclusão**

A análise da documentação encontrada nas fontes arquivísticas do MNSR permitiu a reconstrução histórica do período em estudo, servindo de alicerce para a construção de um projeto expositivo. Nesta documentação se encontraram descritas todas as alterações sentidas neste Museu ao longo da passagem dos três diretores: Vasco Valente, a quem sucedeu Barata Feyo e mais tarde Manuel de Figueiredo. Tornam-se perceptíveis, a partir da leitura da correspondência, as modificações ocorridas na política de aquisição e exposição, as alterações museográficas sofridas ao longo dos anos, assim como as dificuldades financeiras porque

---

<sup>485</sup> Informação obtida através do testemunho da coorientadora, conservadora no MNSR.



passou o Museu. Apesar do apoio do Fundo João Chagas, a instituição dependia profundamente da tutela – Ministério de Educação Nacional, Direção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Barata Feyo mantinha uma correspondência assídua com o exterior, nomeadamente com outros museus, galerias, fundações e organizações (Museu Municipal José Malhoa, Museu Nacional de Arte do Chiado, Salão Silva Porto, Galeria Alvarez, Fundação Calouste Gulbenkian e Bienal de Arte de S. Paulo), órgãos de poder político (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), e artistas nacionais e estrangeiros ativos na época. A partir desta documentação e de algumas fontes externas, foi possível traçar uma rede de subtis conexões que permitem entender a entrada de Salvador Barata Feyo para o MNSR, a sua ação como diretor e consequentemente a sua política de aquisição e exposição. A segunda fase deste estágio contemplou, então, a concepção de uma exposição “temporária de investigação”<sup>486</sup>, alicerçada nos resultados obtidos na primeira fase de recolha, tratamento e análise de dados.

Este projeto de exposição seguiu a lógica proposta por Macdonald e foi apresentado como um resultado de processos e contextos<sup>487</sup>. Apesar da exposição concebida não se apresentar publicamente durante o período de estágio, pela complexidade e densidade de informação que se mostrou necessário articular e, essencialmente, pela ausência do seu agendamento atempado nas atividades do Museu, o desenvolvimento do projeto expositivo permitiu compreender todas as valências necessárias para a concepção de uma exposição em contexto museológico.

---

<sup>486</sup> Silva, "Investigar para expor : Duas exposições na Fundação Calouste Gulbenkian, 2007-2009".

<sup>487</sup> Macdonald, "Exhibitions of power and powers of exhibition: An introduction to the politics of display," 2.

## Considerações Finais

Este estágio revelou-se de extrema utilidade para o futuro percurso académico e profissional da mestranda, na medida em que foram postos em prática conhecimentos até aí meramente teóricos – que simultaneamente se revelaram insuficientes, obrigando a aprofundamento teórico – e desenvolvidas capacidades criativas e de improvisação, tão necessárias quando se trabalha com recursos escassos. A mobilização dos conhecimentos pluridisciplinares adquiridos ao longo do percurso académico – licenciatura em Artes-Plásticas, Mestrado em Museologia e Pós Graduação em Estudos Artísticos (Estudos Museológicos e Curadoriais) – permitiu ainda abordar de forma holística o tema de investigação proposto pelo MNSR. Tornou-se igualmente necessário desenvolver competências em alguns programas informáticos de gestão de dados, como Excel e Matriz, ferramentas extremamente úteis na vida diária de um museu.

Para o MNSR, este estágio foi também de grande utilidade pelo conhecimento que produziu acerca de uma década da história da instituição – conhecimento esse que se enquadrou no contexto sociocultural envolvente da época –, através da recolha de informação noutras instituições e de testemunhos orais de pessoas-chave, assim como pela discussão teórica acerca de políticas de representação nos museus – um tema aprofundado pelos estudos museológicos a partir dos anos oitenta.

De igual modo, a abordagem técnica adotada no estudo dos arquivos do MNSR – organização e análise comparativa de toda a documentação – constitui material de consulta que permite dar continuidade a outros estudos no futuro. A recolha arquivística efetuada e os resultados obtidos neste estágio, abriram igualmente a possibilidade de criação de um *blog* passível de exibir o processo de consulta das fontes arquivísticas e bibliográficas, convertidas durante a investigação para formato digital. Ao disponibilizar os seus acervos arquivísticos e aceitar a recepção de estágios de investigação desta natureza, o MNSR promove a difusão do conhecimento através de aproximação à comunidade académica. Daqui resultam trabalhos de investigação que cruzando os dois universos, os enriquecem mutuamente.

Esta investigação reuniu as duas valências propostas inicialmente resultando na construção de um discurso que representa uma novidade para o MNSR, materializado através de um projeto de exposição que, por constrangimentos económicos, não pode ser concretizado durante o estágio na instituição, tendo ficado agendado para 2016.

Em suma, o processo de aprendizagem e negociação mútua vivido no MNSR cumpriu

os objetivos esperados de um estágio profissional no âmbito do Mestrado em Museologia, ao permitir adquirir competências práticas e uma visão global da vida quotidiana de uma instituição museológica. A incorporação temporária de uma equipa de um museu público possibilitou igualmente compreender as dificuldades financeiras por que passam estes museus na atualidade. A aprendizagem estendeu-se ainda à compreensão do sistema organizacional deste tipo de museus que, respondendo a uma tutela, veem a sua ação limitada e a sua abertura à novidade reduzida. O estágio propiciou também a aquisição de uma série de novas competências e conhecimentos nunca antes apreendidos no contexto académico pela mestranda.

## Referências Bibliográficas

- Abreu, José Guilherme. "A escultura no espaço público do Porto do século XX : inventário, história e perspectivas de interpretação." Faculdade de Letras Universidade do Porto, <http://hdl.handle.net/10216/14510>. Acessado em: 21.02.15.
- Abt, Jeffrey. "The Origins of Public Museum." In *A companion to museum studies*, edited by Sharon Macdonald. Oxford: Blackwell, 2006.
- Academia Alvarez. "Aquisição da obra "Alto dos 7 moinhos", João Hogan." In *Correspondência Recebida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis,, 1955.
- Almeida, António Manuel Passos de. "Contributos ao Estudo da Museologia Portuguesa no século XIX." *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património V-VI* (2006-2007): 31-55.
- Almeida, Bernardo Pinto de "Do salão dos independentes de 1930 à grande exposição do mundo português de 1940." In *Pintura Portuguesa no Século XX*. Porto: Lello Editores, 1996.
- Antunes, José. *Museu Barata Feyo*. edited by Camara Municipal das Caldas da Rainha Caldas da Rainha: Centro das Artes, 2004.
- Bairrada, Eduardo and Luiz Cunha. "Arte Portuguesa." *Boletim da Escola Superior de Belas-Artes do Porto* 2, 3 (1951-1953): 5-6.
- Baldaque, Mónica. "Introdução." In *Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura Portuguesa, 1850-1950*, edited by Museu Nacional Soares dos Reis. Porto: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 1996.
- Barranha, Helena. "Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea." In *Arte Portuguesa do Século XX: 1910-1960*, edited by Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 23,24. Lisboa Museu Nacional de Arte Contemporânea, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, Leya 2011.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. New York: Routledge, 1995.
- . "The exhibitionary complex." [http://www.londonconsortium.com/uploads/The\\_Exhibitionary\\_Complex.pdf](http://www.londonconsortium.com/uploads/The_Exhibitionary_Complex.pdf). Acessado em: 05.06.15.
- Brigola, João. "Perspectiva histórica da evolução do conceito de museu em Portugal." Sciello, <http://hdl.handle.net/10174/8327>. Acessado em: 02.12.14.
- CAM, FCG. <http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/OCAM>. Acessado em: 29.06.15.
- Cardoso, António. "Depoimento do Professor António Cardoso, em entrevista presencial realizada em 27-04-15 no âmbito do presente estágio." Porto, 2015.
- Chaves, Joaquim Matos. "Mestre Barata Feyo: Exposição Retrospectiva." In *1780-1980 Bicentenário da ESBAP*, edited by Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 11, 12. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- Cidade, Hernâni. "Relatório do Presidente : José de Azeredo Perdigão " *Revista Colóquio de Artes e Letras*, 1961.
- Círculo Dr. José de Figueiredo. "Novo Director do Museu, Museu Nacional Soares dos Reis, Documentos e factos para a sua história." *Revista MUSEU II* (1961): 99.
- Crames, Heitor. [http://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1005878](http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005878). Acessado em: 21.03.15.
- Crang, Mike. "On display: the poetics, politics and interpretation of exhibitions." <http://dro.dur.ac.uk/195/1/195.pdf>. Acessado em: 05.08.2015.
- Crooke, Elizabeth. "Museums and Community." In *A companion to museum studies*, edited by Sharon Macdonald. Oxford: Blackwell, 2006.

- Cuñarro, H. M. J. "Museu Nacional Soares dos Reis." In *Arte e Cultura da Galiza e Norte de Portugal: Museus III*, edited by Marina, 72, 2005.
- Dean, David and Peter E Rider. "Museums, Nation and Political History in the Australian National Museum and the Canadian Museum of Civilization." *museum and society* 3 (2005).
- Duarte, Alice. "Museus Portugueses de 1974 à actualidade: da resolução de problemas funcionais à comunidade." *Em Questão*, 2012.
- Duncan, Carol. "The art museum as a ritual." In *Civilizing Rituals: Inside public art museums*, 7-20. Great Britain: Routledge, 1995.
- . "Art museums and the ritual of citizenship." In *Exhibiting Cultures: The poetics and Politics of Museum Display*, edited by I. Karp, Lavine, S., 88-103. Washington: Smithsonian Institution, 1991.
- Duncan, Carol and Alan Wallach. "The Universal Survey Museum ". In *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, edited by B.M Carbonell. London: Blackwell, 2004.
- Fernandes, Fernando.  
<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60227&visual=2&langId=1>. Acessado em: 11-12-14.
- . "Compra de trabalho de escultura." In *Correspondência Recebida*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, , 1955.
- Feyo, João Barata "Depoimento de João Barata Feyo, em entrevista presencial realizada em 05-03-15 no âmbito do presente estágio." 2015.
- Feyo, Salvador Barata. "Aquisição da obra "A nacional" da autoria de Jaime Isidoro. Ofício datado de 27 de dezembro de 1951." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951.
- . "Aquisição de obras de Dordio Gomes, Carlos Carneiro e Martins da Costa durante as "Festas do Maio Florido" promovidas pelo SNI." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951.
- . "Aquisição pelo Estado da Coleção Alfredo Queirós e dos Biombos "Nambam"." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955.
- . "Carta dirigida à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes - Ministério de Educação Nacional datada do mês de janeiro." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951.
- . "Carta dirigida ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, solicitando autorização para a construção do "Teatro da Verdura" e ampliação do Museu, datada de 29 de novembro." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1958.
- . "Carta dirigida ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas Artes datada de 19 de julho." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1959.
- . "Catálogo Obras Diversas." In *Catálogos-Guia*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1956.
- . "Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de novembro." In *Documento cedido pelo filho João Barata Feyo, no contexto de uma entrevista realizada no MNSR*. Porto, 1954.
- . "Exposição Itinerante de "Pintura Moderna" " In *Catálogo Exposição*. Amarante: Museu Nacional Soares dos Reis, 1958.
- . "Festas do Maio Florido. Ofício datado de 15 de Maio." In *Correspondência Recebida* Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951.
- . "Informação acerca do Museu para elaboração de folhetos (datada de 28 de abril) que dá origem ao novo roteiro do Museu datado de 26 de julho." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1957.

- . "Necessidade de aquisição de obras de pintura e escultura datada de 7 de março." In *Correspondência Expedida* Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1952.
- . "Novo Roteiro do Museu datado de 26 de julho " In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1957.
- . "O Museu e o Ensino dos Conservadores." In *Texto fornecido por João Barata Feyo* edited by Museu Nacional Soares dos Reis. Porto: Coleção Particular, 1957.
- . "Passagem a bronze de escultura em gesso. Ofício datado de 24 de novembro." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1953.
- . "Pedido de aquisição de "Terras Bragaças" da autoria de Joaquim Lopes. Datado de 16 de fevereiro." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951.
- . "Pedido de aquisição de escultura em alumínio da autoria de Fernando Fernandes. Ofício datado de 15 de novembro." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1956.
- . "Pedido de aquisição de obras no âmbito da Exposição de Arte Moderna, SNI. Ofício datado de 27 de junho." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951.
- . "Pedido de aquisição de peça de Francisco Franco. Ofício datado de 20 de fevereiro." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1958.
- . "Pedido de empréstimo/ depósito de obras a António Montês, diretor do Museu Provincial José Malhoa. Ofício data de 24 de setembro." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955.
- . "Pedido de verba para passagem a bronze de peças da autoria de Soares dos Reis." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1954.
- . "Recusa da aquisição da obra de Nadir Afonso." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955.
- . "Regulamento da atividade do Museu " In *Correspondência Expedida* Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1958
- . "Relatório dos últimos 15 anos de vida do Museu - contém documentação relativa às suas instalações datada de 4 de novembro." In *Correspondência Expedida* Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1952.
- . "Testemunho Museográfico deixado por Salvador Barata Feyo. Datado de 6 de novembro e pertencente à família do escultor. " In *coleção particular*. Porto, 1954.
- Feyo, Salvador Barata "Documento relativo à manutenção/ remodelação das salas do Museu datado de 22 de fevereiro." In *Correspondência Expedida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1954.
- Figueiredo, Manuel. "O Museu Soares dos Reis." *Colóquio: Revista de Artes e Letras* 15, Outubro (1961): s/ paginação.
- Fitzgerald, Lawrence. "Building on Victorian ideas." In *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, edited by Suzanne MacLeod. London and New York: Routledge, 2005.
- Fragoso, Margarida. In *Design Gráfico em Portugal: Formas e Expressões da Cultura Visual do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2012.
- Fundação Calouste Gulbenkian.  
<http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Fundacao/HistoriaEMissao?a=22>. Acessado em: 19.03.15.
- . "Financiamento de obras no Palácio das Carrancas para criação de um centro infantil." In *Correspondência Expedida*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.
- Fundação Mário Soares. "Exposição Internacional de Paris." <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/id?id=035632>. Acessado em: 19.03.15.

- Gonçalves, Rui Mário. "Artes Plásticas, nova criatividade, novo espírito crítico." In *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- Gulbenkian, Museu.  
<http://museu.gulbenkian.pt/Museu/pt/Museu/Edificio>  
 .Acessado em: 10.08.15.
- Hanru, Hou. "Thoughts on Curating (from a conversation with Joan Kee)." In *Words of Wisdom: A curator's Vade Mecum on Contemporary Art* edited by Carin Kuoni. New York: Independent Curators International, 2001.
- Heinich, N. and M. Pollak. "From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a singular position." In *Thinking about Exhibitions* edited by R. Greenberg, Ferguson B. W., Naire, S., 231-47. London: Routledge, 1996.
- Hooper-Greenhill, E. "The disciplinary Museum." In *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge, 1992.
- International Council of Museums, Portugal. [http://www.icom-portugal.org/documentos\\_def,129,161,lista.aspx](http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx). Acessado em: 08.06.15.
- Karp, Ivan. "Introduction: Museums and Communities: the Politics of Public Culture." In *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, edited by I. Karp, Mullen-Kreamer, C., Lavine, S, D. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Kartz, C, A. and I. Karp. "Introduction ". In *Museum Frictions: Public Cultures/ Global Transformations*, edited by I. Karp, Kartz, C, A., Szwaja, L., Ybarra-Frausto, T. . London: Duke University Press, 2006.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "objects of ethnography." In *Exhibiting cultures: The poetics and Politics of Museum display*, edited by I. Karp, Lavine, S. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Kosuth, Joseph. "Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Public Information. Press releases, 1989 - 1994. 07-09/1990, 135-137." [https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819/The Brooklyn Museum Collection%3A\\_The\\_Play\\_of\\_the\\_Unmentionable\\_Joseph\\_Kosuth](https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819/The_Brooklyn_Museum_Collection%3A_The_Play_of_the_Unmentionable_Joseph_Kosuth). Acessado em: 28.06.15.
- Lambert, Fátima and Laura Castro. In + *de 20 grupos e episódios no Porto do séc. XX*. Porto: Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura, 2001.
- Lambert, Fátima and João Fernandes. "Porto 60/70: os Artistas e a Cidade." In *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*, edited by Museu de Serralves Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas. Porto: Asa, 2001.
- Lidchi, Henrietta. "The poetics and politics of exhibiting other cultures." In *Representation: cultural representations and signifying practices*, edited by Stuart Hall, 151-222. London: Sage Publications, 2003.
- Macdonald, Sharon. "Collecting Practices." In *A companion to museum studies*, edited by Sharon Macdonald. Oxford: Blackwell, 2006.
- . "Exhibitions of power and powers of exhibition: An introduction to the politics of display." In *The Politics of Display: Museums, Science and Culture*, edited by Sharon Macdonald. London: Routledge, 1998.
- . "Expanding Museum Studies: An introduction ". In *A companion to museum studies*, edited by Sharon Macdonald. Oxford: Blackwell, 2006.
- . "Expanding Museum Studies: An Introduction." In *A companion to museum studies*, edited by Sharon Macdonald. Oxford: Blackwell, 2006.
- . "Museums,national, postnational and transcultural identities." *museum and society* 1 (2003).
- Macdonald, Sharon and Paul Basu. "Introduction: Experiments in Exhibition, Etnography, Art and Science." In *Exhibition Experiments*, edited by Sharon Macdonald and Paul Basu. Oxford Blackwell, 2007.



- Macedo, Diogo. "Caraterização do contexto sociocultural da época." In *Correspondência Expedida*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1956.
- . "Cinco Independentes." In *Os Modernistas Portugueses, escritos públicos, proclamações e manifestos - Dos independentes aos surrealistas*, edited by Textos Universais. Porto: CEP, 1923.
- . "Deposito de obras de arte em Museus Regionais. Ofício dirigido ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e datado de 23 de novembro. ." In *Correspondência Expedida*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1954.
- . "I Catálogo Guia. Datado de abril de 1945." edited by Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Lisboa, 1945.
- . " Museu de Escultura Comparada - Relatório (documento sem datação)." Lisboa, 1940?
- . "Resposta à proposta de aquisição de Fernando Fernandes. Ofício datado de 27 de agosto de 1955. ." In *Correspondência Expedida*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1955.
- Marstine, Janet. *New Museum: Theory and Prattice: An Introductioun*. Oxford: Blackwell Publishing 2006.
- McClellan, Andrew. "A brief history of the art museum public." In *Art and its publics, Studies at the millenium* edited by Andrew McClellan. Oxford Blackwell Publishing 2003.
- McLean, Fiona "Museums and National Identity ". *museum and society* 3 (2005).
- Ministério da Educação Nacional - Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. "Doação do painel do Portinari, oferecido pelo Director dos "Diarios Associados", Brasil. Ofício datado de 21 de novembro." In *Correspondência Recebida*. Lisboa: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951.
- . "Parecer de Raul Lino sobre a aquisição da obra de escultura de Fernando Fernandes datado de dezembro de 1956." In *Correspondência Recebida*. Lisboa: Museu Nacional Soares dos Reis, 1957.
- Ministério de Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. "Resposta do Ministro à doação feita ao Estado para proveito do MNSR datada de 10 de março." In *Correspondência Recebida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1949.
- Montês, António "Recusa de empréstimo de obras ao MNSR. Ofício datado de 22 de outubro." In *Correspondência Recebida* Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955.
- Mullen Kreamer, Christine. "Defining Communities Through Exhibiting and Collecting." In *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, edited by I. Karp, Mullen-Kreamer, C., Lavine, S, D. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Museu Nacional de Arte Antiga. <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes>. Acessado em: 12.06.15.
- Oliveira, Leonor de. "Introdução." In *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes 1974-1989*, 20,21. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciencias Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- . *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os antecedentes 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, Instituto de História de Arte, Faculdade de Ciencias Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- . "O Museu Nacional Soares dos Reis." In *Museu de Arte Contemporânea de Serralves, os Antecedentes, 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.
- Paulo, Bial de S. <http://issuu.com/bienal/docs/name24c514?e=2165059/2829919>. Acessado em: 26.04.15.



- Pearce, M. S. *On Collecting: An Investigation into collecting in the european tradition*. edited by M. S Pearce London: Routledge 1995.
- Pimentel, Irene Flunser. *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial*. História Séc. XX. A Esfera dos Livros, 2008.
- Porfirio, José Luís. *A pintura no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Edições INAPA, 1992.
- Preziosi, Donald. "Art History and Museology: Rendering the visible legible." In *A companion to museum studies*, edited by Sharon Macdonald. Oxford: Blackwell, 2006.
- Ramírez, Carmen, M. "Brokering Identities: Art Curators and politics of cultural representation." In *Thinking about Exhibitions* edited by R. Greenberg, Ferguson B. W., Naire, S., 22-35. London: Routledge, 1996.
- Resende, Júlio. "Mestre Barata Feyo: Exposição Retrospectiva." In *1780-1980 Bicentenário da ESBAP*, edited by Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 5. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- Rizzini, Carlos. "Doação de "Carnaval" de Portinari por Assis Chateaubriand. Ofício datado de 20 de Outubro." In *Correspondencia Recebida*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951.
- Rosenthal, Mark "Leave the Art Alone!". In *Words of Wisdom: A curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, edited by Carin Kuoni. New York: Independent Curators International, 2001.
- Ross, Catherine. "Collections and Collecting." In *Making City Histories in Museums*, edited by Gaynor Kavanagh and Elisabeth Frostick. London: Leicester University Press, 1998.
- Semedo, Alice. "Políticas de Gestão de Colecções." Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4949.pdf> Acessado em: 29.03.15.
- Sherman, Daniel, J. and Irit Rogoff. *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge, 1994.
- Silva, Raquel Henriques da. "Investigar para expor : Duas exposições na Fundação Calouste Gulbenkian, 2007-2009." <http://issuu.com/ihafcshunl/docs/rha8>. Acessado em: 28.06.15.
- . "Os museus: história e prospectiva." Chap. Século XX In *Panorama da Cultura Portuguesa*, edited by F. Pernes, 64-108 (68). Porto: Afrontamentos e Fundação de Serralves, 2002.
- Smith, Roberta. <http://www.nytimes.com/1990/11/11/arts/art-view-unmentionable-art-through-the-ages.html>. Acessado em: 28.06.15.
- Soares, Elisa. "Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX no Museu Nacional Soares dos Reis constituição de uma colecção." In *Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura Portuguesa, 1850-1950*, edited by Museu Nacional Soares dos Reis, 16-17. Porto: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 1996.
- Storr, Robert. "Show and Tell." In *What Makes A Great Exhibition?*, edited by P Marincola, 14-31. Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.
- Vasconcelos, Maria João. "Depoimento da atual diretora do MNSR, em entrevista presencial realizada em 20-05-15 no âmbito do presente estágio." 2015.
- Villas-Boas, Selles Paes de *Catálogo da 1ª Exposição de Artes Plásticas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

## **ANEXOS**

**Anexo A: "O Museu e o Ensino dos Conservadores" texto fornecido por João Barata Foyo, Coleção Particular, 1957**

*Há tempos que verifico, melhor diria até que há anos vejo que é solicitada a atenção dos conservadores estagiários para o passado. Sempre o passado o passado histórico, o passado arqueológico, o passado literário no respeitante - ou na rubrica da - à epigrafia dos iconabus [sic]<sup>488</sup>, etc., o passado geográfico e até o passado museológico no que respeita a indicação de peças apontadas como excelsas na pintura como escultura, na arquitectura, como na ourivesaria, a cerâmica, a tapeçaria, azulejaria etc, e pior que tudo isto há anos que vejo desenvolver-se cada vez mais o gosto pela múmia esse passado para nós sem outro significado que não seja ou esteja passado a que dão e damos e emprestamos o nosso espírito vivo ouçam bem espírito vivo. Perdulariamente gastamos esse mesmo espírito na contemplação desse passado que não podemos compreender na sua totalidade mas queremos explicar infrutiferamente (caso dos painéis etc.) que não podemos abranger...e mentindo quase de um modo obsoleto descemos ao ridículo de nos julgarmos nós próprios convencidos de que na verdade compreendemos e aceitamos e - explicamos - todo esse passado de múmias, seco, - ôco - , parado, estéril só porque tivemos oportunidade de lhe pousar os olhos em cima quer directamente quer através de estampas, projecções, livros e até através das ideias dos outros dos olhos dos outros e do coração dos outros, num diálogo errado, deturpado de todo porque esse porque esse diálogo não é o nosso diálogo. Só muito poucos poderão dialogar com parte desse passado etc. Gasta a nossa atenção nesse passado como se fossemos vulgares coleccionadores, alimentado o nosso espírito neste sector como se nos bastasse alimentá-lo com os conceitos, a educação, o espírito e a projecção dos frequentadores de leilões de bric-a-brac nada nos fica oferecer da nossa parte à arte e às artes vivas do nosso tempo. Pensem na conclusão, na chave, na última fase do vosso trabalho. Há artistas que nos apresentam e nos oferecem como obra definitiva uma etapa da mesma obra ou seja aquilo que podemos considerar uma etapa da mesma. Quero dizer: em lugar de nos mostrarem a obra definitiva ou o estado definitivo da sua obra dão-nos uma metamorfose, um estado de evolução. A vida da sua obra foi assim truncada. A sua obra não chegou a atingir o seu estado de maturidade, a ideia do artista não deve por isso ter chegado ao fim o artista não deve ter chegado a uma conclusão, à sua conclusão definitiva. Para que isto não aconteça deve o artista pensar de trás para a frente embora trabalhe da frente para trás. Quer dizer que ele deve ter sempre presente a chave de ouro da sua obra. Eu sei que a*

---

<sup>488</sup> Incunabulos?

*fase final do seu trabalho é em parte resultante do labor que a antecede mas não posso esquecer que a ideia existe ou pelo menos devia existir e que esta consubstancia ou alimenta o espírito da sua obra. Fazendo uma ligeira comparação - no campo da - literatura ou melhor das letras diz-vos-ia [sic] que a obra de escultura não pode ser descrição, não é romance, não é relato de acção. - Tampouco é um tratado de filosofia e de longe a lembrança de um poema. -A obra de escultura aproxima-se mais do soneto. Basta ler os 14 versos da composição para se tomar contacto directo com a chave da ideia e não esqueçamos que essa chave deve ser de “oiro”. Quer dizer que a conclusão está sob os nossos olhos e está no pequeno espaço em cabe toda a composição. Esta - composição quero dizer soneto - é principalmente - e acima de tudo - conclusão. E embora seja escrito do principio para o fim ele é por certo pensado do fim para o principio. Conclusão é isso que em matéria de escultura devem - os escultores - apresentar.*<sup>489</sup>

---

<sup>489</sup> As anotações que se encontram entre travessões foram registadas posteriormente no corpo de texto pelo autor.





tenham bem espírito vivo. Serdulariamen-  
te saitamos esse mesmo espírito por contem-  
plação desse passado que nos podemos compre-

## UM MESTRE DO CONTO BRASILEIRO

ser . . . . . <sup>Quas queremos explicar infratije</sup>  
<sup>naudeite (caso dos Paucis etc)</sup>  
<sup>absoluto</sup>

e mentindo quase de um modo . . . . . <sup>nos próprios</sup>  
cemos ao ridículo de nos julgarmos <sup>conven-</sup>  
cidos de que na verdade compreendemos  
e aceitamos <sup>explicamos</sup> esse passado de mi-  
nias, são <sup>exto</sup>, guardado, estéril só por  
que tivemos oportunidade de lhe pousar os

olhos em cima quer directamente quer atra-  
vés de estampas, projecções, livros e até  
**PROF. DR. JOSUE MONTELLO** atra-  
vés das ideias dos outros dos olhos dos ou-  
tros e do coração dos outros, num diálogo  
errado, deturjado de todo porque esse diálogo  
não é o nosso diálogo. So' de muito poucas poderás  
Quarta e nossa aleias ~~Maria~~ passa  
do como se fossemos vulgares colecciona-  
dores, alimentados o nosso espírito nesta  
COM DECLAMAÇÕES DE

**MARIA MANUELA COUTO VIANA**  
sector como se ~~fossemos~~ nos bastasse alimen-  
ta-lo com os colheitos, a educação o espírito  
e a projecção dos frequentadores dos leitões de  
bricha-berac nada nos fica oferecer da nos-  
sa parte à arte e às artes vivas do nosso tempo.

TARDE DO DIA 22 DE MAIO DE 1957

dialogar com  
parte desse pas-  
sado etc.



(Continuação) ("Curriculum")

sem na conclusão, na chave, na ite-  
ma fase do vosso trabalho. Há artistas  
que nos apresentam a nos oferecem  
como obra definitiva uma etapa da  
mesma obra ~~ou seja~~ aquilo que pode  
nos considerar uma etapa de mes-  
ma. Quero dizer: em lugar de nos  
darem a obra definitiva ou o esta-  
do definitivo de sua obra dão-nos  
uma metamorfose, dando estado de  
evolução. Há vida de sua obra ~~que~~  
~~Assim~~ truncada. A sua obra não che-  
ga a atingir o seu estado de ma-  
turalidade, a ideia do artista não  
deve por isso ter chegado ao fim  
o artista não deve ter chegado a  
sua conclusão, a sua conclusão ~~definitiva~~.  
Para que isto não ~~deante~~ deve o ar-  
tista pensar de trás para ~~para~~ frente  
e voltar a trabalhar da frente para  
trás. Quer ~~que~~ dizer ~~que~~ deve ter  
ter sempre presente a chave de ouro



da sua obra. Eu sei que a fase  
 final do seu trabalho é em parte resul-  
 tante do ~~trabalho~~ que a antecede, mas  
 não posso esquecer que a Ideia existe  
 ou pelo menos devia existir e que esta  
 consubstancia-se ou alimenta  
<sup>de sua</sup> obra. Fazendo uma ligação  
~~racional~~ <sup>no campo da</sup> literatura <sup>ou das</sup> letras  
 dig-nos-ia que a obra de escultura  
 não pode ser descrita, mas é roman-  
 ce, mas é relato de acção. A obra  
 de escultura aproxima-se mais  
 do Soneto. Basta ler os 14  
 versos da composição para  
 se tomar contacto directo  
 com a chave da Ideia e  
 não esquecermos que esse  
 chave deve ser de "ouro". Quer  
 dizer que a conclusão está sob os nossos olhos  
 e não pequeno espaço que cabe toda  
 a composição. <sup>isto é</sup> <sup>a conclusão de tudo</sup> <sup>isto é</sup> <sup>a conclusão de tudo</sup>  
 Conclusão. <sup>isto é</sup> <sup>a conclusão de tudo</sup> <sup>isto é</sup> <sup>a conclusão de tudo</sup>  
 aqui escritos do <sup>embora</sup> <sup>soneto</sup> <sup>isto é</sup> <sup>a conclusão de tudo</sup>  
 por certo pensável para o fim ele é  
**Conclusão** do fim para o principio.  
 de escultura deve <sup>representar</sup> <sup>a escultura</sup>.

X Talvez pouco  
 e muito tratado de  
 filosofia e  
 de longe a  
 lembrança  
 de que é Poe-  
 sia



**Anexo B: Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de novembro de 1954 cedido pelo filho João Barata Feyo, no contexto de uma entrevista realizada no MNSR**

*A reabertura ao público do Salão Nobre e das salas anexas (...) o Museu passa hoje a franquear ao público todas as suas coleções, expondo destas as suas obras mais representativas.*

*Exceptuando as colecções de Cerâmica e da Numismática, cuja exposição em nada foi alterada, por falta de vitrines mais actualizadas, também a sala que a tradição tem denominado “Sala das Recordações” aguarda o momento de ser beneficiada.*

*O critério, que orientou a selecção das obras e sua exposição actual, obedeceu a princípios museológicos aceites em todo o Mundo como princípios modelares. Acrescente-se ainda, que relativamente poucas obras foram retiradas das salas e deram entrada nas arrecadações. Não estão neste momento patentes ao público apenas aquelas obras cuja exposição podia prejudicar o bom nome de um artista largamente representado por outras obras –caso Silva Porto – ou aquelas que em nada concorriam para nobilitar a secção em que estão integradas.*

*Independentemente da beneficiação da linhagem que forra as paredes de algumas salas e galerias, além do restauro dos sobrados e outros pavimentos, a pintura das portas, o guarda-vento do átrio, a substituição da linhagem de outras paredes por reboco fino, os adornos do salão nobre, a sala dos primitivos portugueses e da sala das obras de Cloet, Pieter Claesz, Magnasco, Sanchez Coelho etc. pode verificar-se, ao primeiro golpe de vista, que a área da exposição da secção de pintura aumentou com o arranjo da sala dedicada à pintura contemporânea denominada “Moderna”.*

*Não era lógico que num Museu da categoria e diversidade do Museu Nacional Soares dos Reis se sentisse a falta de uma representação de pintura moderna. Às obras que adquirimos de Eduardo Viana e Dordio Gomes, pudemos juntar as de Agostinho Salgado, Augusto Tavares, Carlos Botelho, Manuel Bentes, Carlos Carneiro, Lino António, Martins da Costa, Júlio Resende, António Sampaio e de outros que ao todo somam 65 peças. De fora fronteiras vieram também dois quadros: “Carnaval” do pintor brasileiro Portinari, obra oferecida pelo escritor e jornalista Senhor Assis Chateaubrians e “Cabra e Chivo” do mestre hespanhol Vasques Diaz, este, por nossa proposta e aquisição do Estado. Há porém, nomes de artistas já consagrados como os de Almada, Abel Manta, Guilherme Camarinha, Martins Barata, Guilherme Filipe, Augusto Gomes e outros que ainda não estão representados nas*

*galerias do Museu. Esperamos que em breve possamos ver presentes nesta colecção todos estes artistas.*

*A secção de escultura foi acrescentada de nomes como os de António Duarte, Martins Correia, Teixeira Lopes (Sob.º), Fernando David, Sousa Caldas e o de Lagoa Henriques. Faltam obras de Francisco Franco, Diogo de Macedo, prof. Leopoldo de Almeida, Alvaro de Brée, Altino Maia etc. Esperamos que também muito cedo possamos propor a aquisição de esculturas destes estatuários.*

*Mercê da dotação inscrita no orçamento de Estado e do rendimento do “Fundo João Chagas” legado por benemérita Senhora, viúva deste eminente jornalista e escritor, e porque temos evitado propor a aquisição de móveis ou quadros antigos que hoje são sempre caros e só raramente autênticos, foi possível aumentar a colecção de arte “Moderna”, passe o termo, por nós iniciada há 4 anos pouco depois de nos ter sido confiada, embora de modo precário, a direcção do Museu.*

*Da disposição de pintura nas galerias, bem como do arranjo das (6) salas do andar nobre do edificio se incumbiu mais uma vez o conservador Snr. Dr. Manuel de Figueiredo directo colaborador, desde S. Lázaro, do saudoso director do Museu Dr. Vasco Valente. O arranjo feito, esclarece-se, foi assim e até certo ponto, a sequencia de um plano em parte já idealizado e só agora tornado possível pelas obras de beneficiação realizadas nas salas, graças ao interesse e atenção que essas obras mereceram ao Ministério de Obras Públicas, na pessoa do próprio Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais Ex.mo Senhor Engenheiro Gomes da Silva, a quem nos é especialmente grato testemunhar os nossos agradecimentos. O critério seguido nas galerias de pintura teve em conta ligar a sala dos Modernos com a galeria de Pousão passando por Alvarez e Abel Salazar. Nesta galeria foram também expostos para confronto quadros de Cândido da Cunha, Agostinho Salgado, Joaquim Lopes, Heitor Cramês, Martins da Costa e Portela Júnior. Desta galeria passa o visitante à saleta de Pousão e desta à obra de Silva Porto. Uma vez transposta a secção de escultura, entra-se na sala de Marques de Oliveira acompanhado da sua discípula Aurélia de Sousa e de alguns mestres pintores do seu tempo: António José da Costa, Loureiro Sousa Pinto etc. Nesta sala estão ainda presentes Carlos Carneiro e o Visconde de Menezes. O primeiro ilustra a tese de comparação e relação de valores que é tempo, a nosso vêr, de irmos defendendo corajosamente com testemunhos. O segundo (Visconde de Menezes) está provisoriamente nesta sala, enquanto não fôr possível preparar uma dependência mais apropriada para expor o retrato da filha do pintor, a par de outros quadros entre eles o de Roquemont. A sala de Columbano, a seguir, tem sete bons quadros deste grande mestre, além*

*das obras de João Correia, Marques de Oliveira, Nunes e três trabalhos de outro grande artista que foi António Carneiro. Nesta sala ainda, a flor agreste de Soares dos Reis. Enquanto não for possível dar Henrique Media, Henner e Victor Marec ocupam, o que é de lamentar, as paredes de uma dependência pequena, em todo o caso anexa à galeria de Columbano e na sua continuação.*

*A inovação feita na sala chamada de Soares dos Reis consistiu em substituir a cobertura das paredes (mármore pulido, com uma cor aproximada do vermelho Pompeia) museologicamente condenável, por um reboco banal pintado num tom atmosférico que de azul, junto ao janelão aberto no tecto, se esbate suavemente, à medida que se aproxima do rodapé. O mesmo se fez na galeria anexa e nas duas salas pequenas salas em que esta confina.*

*Com este azul atmosférico que passou a envolver as peças expostas é a primeira vez que se tenta resolver na prática, embora de maneira audaciosa, este problema de museologia e se oferece, ao visitante um ambiente em que a visibilidade das peças é muito melhor, ao mesmo tempo que a mutação do cenário lhe dá o descanso necessário para lhe reavivar a atenção.*

*Também a pequena dependência de restauro foi alargada, e brevemente beneficiará de nova ampliação, a fim de que o conservador Snr. Pintor Agostinho Salgado, artista e técnico experiente, aplicado e sabedor, possa em melhores condições, zelar pela boa conservação das espécies desta instituição de utilidade pública.*

A reabertura ao público do Salão Nobre e das salas anexas, a que hoje assistimos, bem como a reabertura das outras dependências verificada há pouco de 6 meses, deve-se ao beneplácito de S. Excelências os Ministros da Educação Nacional e das Obras Públicas e bem assim à solicitude com que o Ex. mo Senhor Director Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes acolheu o nosso pedido. Também a boa informação dada, superiormente, pelo Ex. mo Senhor Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais colaborou no êxito. Não podemos esquecer igualmente a dedicação do Ex. mo Senhor Director dos Edifícios e Monumentos do Norte bem como os seus adjuntos Ex. mos Senhores Engenheiros Octávio Filgueiras e Fernandes de Sá que acompanharam de perto as respectivas obras, dispensando-lhes uma assistência modelar e proficiente.

Embora encerrado por um longo período, devido ao facto de ter sido distribuída em duas anuidades a verba da empreitada, o Museu, passa desde hoje a franquear ao público todas as suas colecções, expondo destas as suas obras mais representativas.

Exceptuando as colecções de Cerâmica e da Numismática, cuja exposição em nada foi alterada por falta de vitrines mais actualizadas, também a sala que a tradição tem denominado " Sala das Recordações " aguarda o momento de ser beneficiada.

O critério, que orientou a selecção das obras e sua exposição actual, obedeceu unicamente a princípios museológicos aceites em todo o Mundo como princípios modelares. Acrescente-se ainda, que relativamente poucas obras foram retiradas das salas e deram entrada nas arrecadações. Não estão neste momento patentes ao público apenas aquelas obras cuja exposição podia prejudicar o bom nome dum artista largamente representado por outras obras - caso Silva Porto - ou aquelas que em nada concorriam para nobilitar a secção em que estão integradas.

Independentemente da beneficiação da linhagem que forra as paredes de algumas salas e galerias, além do restauro dos sobrados e outros pavimentos, a pintura das portas, o guarda-vento do átrio, a substituição da linhagem de outras paredes por reboco fino, os adornos do salão nobre, da sala dos primitivos portugueses e da sala das obras de Clouet, Pieter Claész, Magnasco, Sanchez Coelho etc. pode verificar-se, ao primeiro golpe de vista, que a área da exposição da secção de pintura aumentou com o arranjo da sala dedicada à pintura contemporânea denominada " Moderna ".

Não era lógico que num Museu da categoria e diversidade do Museu Nacional de Soares dos Reis se sentisse a falta de uma representação de pintura moderna. Às obras que adquirimos de Eduardo Viana e Dordio Gomes, pudemos jun



Ar as de Agostinho Salgado, Augusto Tavares, Carlos Botelho, Manuel Bentes, Carlos Carneiro, Lino António, Martins da Costa, Júlio Resende, António Sampaio e de outros que ao todo somam *65 peças* -

De fora fronteiras vieram também dois quadros: " Carnaval " do pintor brasileiro Portinari, obra oferecida pelo escritor e jornalista Senhor Assis Chateaubriand e " Cabra e Chivo " do mestre hespanhol Vasques Diaz, este, por nossa proposta e aquisição do Estado. Há porém nomes de artistas já consagrados como os de Almada, Abel Manta, Guilherme Camarinha, Martins Barata, Guilherme Filipe, Augusto Gomes e outros que ainda não estão representados nas galerias do Museu. Esperamos que em breve possamos ver presentes nesta colecção todos estes artistas.

A secção de escultura foi acrescentada de nomes como os de António Duarte, Martins Correia, Teixeira Lopes (Sob. 2), Fernando David, Sousa Caldas e o de Lagoa Henriques. Faltam obras de Francisco Franco, Diogo de Macedo, prof. Leopoldo de Almeida, Alvaro de Brée, Eduardo Tavares, Altino Maia etc. Esperamos que também muito cedo possamos propor a aquisição de esculturas destes estatuarios.

Mercê da dotação inscrita no orçamento do Estado e do rendimento do " Fundo João Chagas " legado pela benemerita Senhora, viuva deste eminente jornalista e escritor, e porque temos evitado propor a aquisição de móveis ou de quadros antigos que hoje são sempre caros e só muito raramente autenticos, foi possível aumentar a colecção de arte " Moderna ", passe o termo, por nós iniciada há 4 anos pouco depois de nos ter sido confiada, embora de modo precário, a direcção do Museu.

Da disposição da pintura nas galerias, bem como do arranjo das (6) salas do andar nobre do edifício se incumbiu mais uma vez o conservador Snr. Dr. Manuel de Figueiredo directo colaborador, desde São Lázaro, do saudoso director do Museu Dr. Vasco Valente. O arranjo feito, esclarece-se, foi assim e até certo ponto, a sequencia de um plano em parte já idealizado e só agora tornado possível pelas obras de beneficiação realizadas nas salas, graças ao interesse e atenção que essas obras mercaram ao Ministério das Obras Públicas, na pessoa do próprio Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais Ex. mo Senhor Engenheiro Gomes da Silva, a quem nos é especialmente grato testemunhar os nossos agradecimentos. O critério seguido nas galerias de pintura teve em conta ligar a sala dos Modernos com a galeria de o Pousão passando por Alvarez e Abel Salazar. Nesta galeria foram também expostos para confronto quadros de Candido da Cunha, Agostinho Salgado, Joaquim Lopes, Heitor Cramêes, Martins da Costa e Portela Junior. Desta galeria passa o visitante à <sup>sala</sup> galeria de Pousão e desta à obra de Silva Porto. Uma vez, transposta a secção de escultura, entra-se na sala de Marques de Oliveira acompanhado da sua discipula Aurélia de Sousa e de alguns mestres pintores do seu tempo: António José da Costa, Loureiro, Sousa Pinto etc. Nesta sala estão ainda presentes Carlos Carneiro e o Visconde de Meneses. O primeiro ilustra a tese de comparação e relação de valores que é tempo, a nosso vêr, de irmos de-



pendendo corajosamente com testemunhos. O segundo (Visconde de Meneses) está provisoriamente nesta sala, enquanto não fôr possível preparar uma dependência <sup>abandonada</sup> ~~nos~~ anexada para expor o retrato da filha do pintor, a par de outros quadros, entre eles os de Roquemont. A sala de Columbano, a seguir, tem 7 bons quadros de <sup>uma</sup> ~~três~~ grande mestre, além de obras de João Correia, Marques de Oliveira, Nunes e três trabalhos de outro grande artista que foi António Carneiro. Nesta sala ainda, a Flor Agreste de Soares dos Reis. Enquanto não fôr possível dar outra disposição à pintura, Henrique Medina, Henner e Victor Marec ocupam, o que é de lamentar, as paredes de uma dependência pequena, em todo o caso anexa à galeria de Columbano e sua continuação.

A inovação feita na sala chamada de Soares dos Reis consistiu em substituir a cobertura das paredes ( mármore pulido, com uma cor aproximada do vermelho de Pompeia ) museologicamente condenável, por um reboco banal pintado num tom atmosférico que de azul, junto ao janelão aberto no tecto, se esbate suavemente, à medida que se aproxima do rodapé. O mesmo se fez na galeria anexa e nas duas pequenas salas em que esta confina.

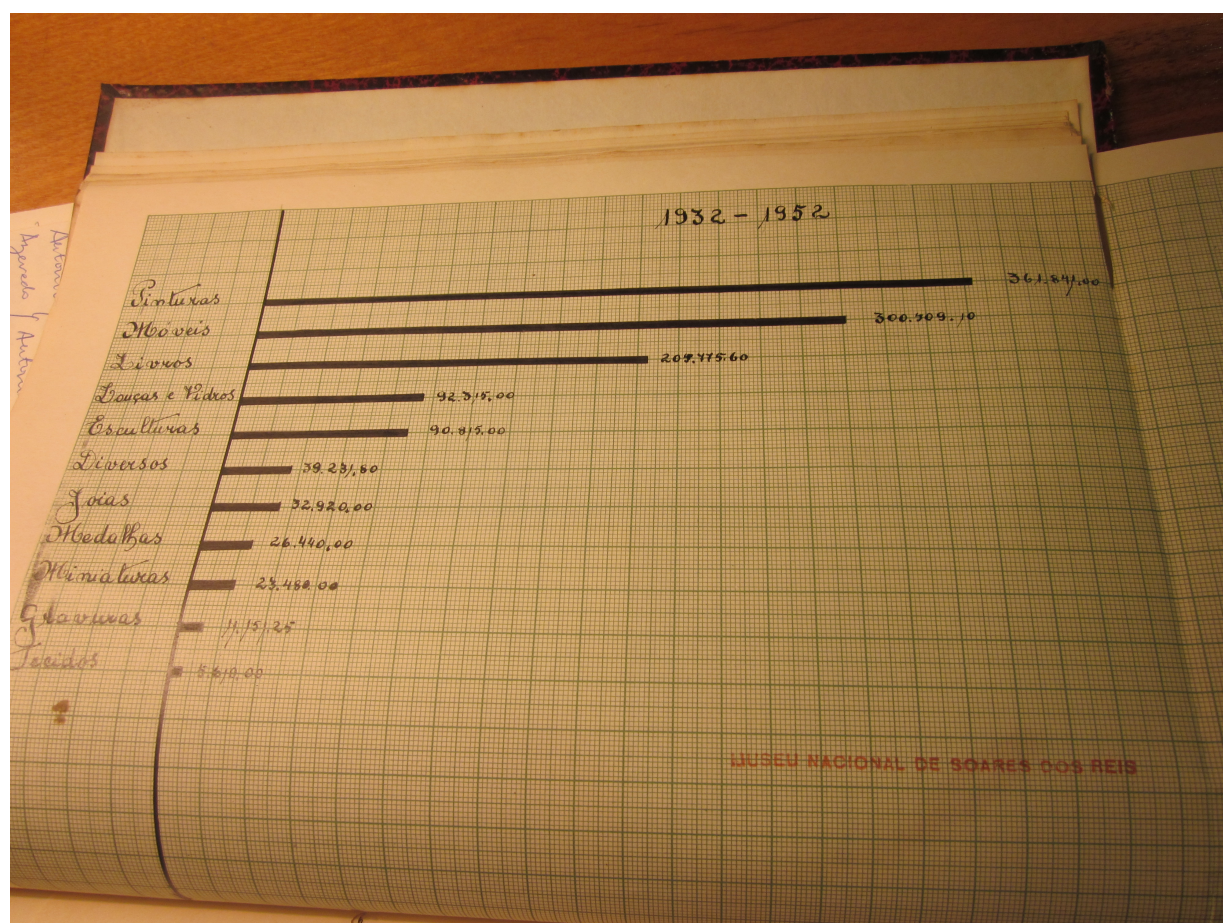
Com este azul atmosférico que passou a envolver as peças expostas é a primeira vez que se tenta resolver na pratica, embora de maneira audaz, este delicado problema de museologia e se oferece, ao visitante, um ambiente em que a visibilidade das peças é muito melhor, ao mesmo tempo que a mutação do cenário lhe dá o descanso necessário para lhe reavivar a atenção.

Também a pequena dependência de restauro foi alargada, e brevemente beneficiará de nova ampliação, a-fim de que o conservador Snr. pintor Agostinho Salgado, artista e técnico experiente, aplicado e sabedor, possa, em melhores condições, zelar pela boa conservação das espécies desta instituição de utilidade pública.

Porto, 6 de Novembro de 1954



**Anexo C: Gráfico de integração de objetos no Museu encontrado na correspondência expedida pelo MNSR em 1952**



**Anexo D: Parecer de Raul Lino acerca da aquisição da escultura da autoria de Fernando Fernandes encontrado na correspondência recebida pelo MNSR em 1956**

*J.N.E*

*É solicitado parecer desta Sub-Secção sobre uma obra que o Director do Museu Nacional de Soares dos Reis propõe seja adquirida com destino ao mencionado Museu.*

*(...) Parecer (...)*

*Para corresponder cabalmente ao que lhe é solicitado, julgo que esta Sub-Secção se deve pronunciar sobre duas coisas distintas: a importância da obra em si e a propriedade da sua integração no Museu Nacional de Soares dos Reis.*

*Na verdade, é um parecer difícil de emitir, porque nele poucas afirmações positivas se podem apresentar e porque qualquer tentativa de fundamentar argumentos doutrinários implicaria fatalmente a eterna emaranhada questão sobre a essência da Arte. Mas façamos o possível por ver clara e calmamente o problema que se nos apresenta, começando por analisar sem preconceitos o objecto conforme ele se nos oferece aos olhos.*

*É fora de dúvida que a Arte da Escultura não só consegue interessar-nos pela imitação ou através da inspiração de objectos reais, como se presta igualmente a corporizar abstracções aptas por vezes a provocarem a exaltação das nossas sensações espirituais e do nosso entusiasmo, ou pelo menos a despertarem o nosso agrado perante simples combinações tri- dimensionais.*

*Julgo porém que, o vocabulário actualmente em uso não é ainda adequado a descrever em profundidade o suposto interesse maior de objectos como o de que estamos tratando. – Esperamos por isso que nos permitam limitarmo-nos a dar por meio de analogias uma ideia, certamente incompleta e confusa, do aspecto plástico daquilo que vemos nas duas fotografias apenas ao processo.*

*A composição sugere por ventura um exemplar de veação, talvez um veado, algo escaveirado, que em atitude de pastar parece querer lambar a ponta de uma sapatola em que estivessem enfiados os pés dianteiros do animal. Os seus esgalhos, atacados de deliquescência, cobrem-se de um escorrimento pastoso e, no seu conjunto, não deixam de nos dar sugestão de uma “étagére” no estilo da chamada Arte Moderna de há mais de 50 anos, quando o panorama artístico de metade da Europa se inspirava nas então famosas ideias de um flamengo, Vandervelde.*



*Esta seca descrição materialista fornecer-nos-ia uma triste ideia do [sic] obra se não soubésssemos [sic] muito bem que o seu valor pode residir mais nas reacções subjectivas, de ordem espiritual, provocadas na fantasia dos que a admiram. Compreendemos isto perfeitamente, tanto melhor quanto a maneira por que o objecto se apresenta nos faz lembrar o produto da velha tradição popular que somos forçados a descrever, esperando que se nos relevem a divagação dado o empenho posto em esclarecermos o problema.*

*Referimo-nos ao costume que ainda perdura em algumas regiões do país, quando na véspera do dia de S. João a gente moça se entretém a deitar claras de ovo num copo com água, para que, passado ao relento da noite sanjoaneira, o conteúdo do copo lhes responda ao anseio com que desejam conhecer a sina, desvendando o futuro. – A fantasia das pessoas interessadas ou interesseiras divisa então os mais variados motivos nas claras em suspensão, onde julgam reconhecer um navio, uma catedral, uma cordilheira, um leito com dossel roupagens, o mar encapelado, ou então objectos menores como plantas e flores, livros, um chapéu, umas dragonas, um caranguejo, - às vezes também um veado, etc. etc, parecendo-lhes assim verem assegurada a sina – sobretudo na sua vida amorosa – que lhes estaria reservada.*

*Eu próprio me recordo de haver passado alguns momentos de exaltação observando uns resíduos de ovo na água, que me estimularam a fantasia ao ponto de julgar discernir grutas engrinaldadas num cenário de conto de fadas, o trono de Titânia, enfim um verdadeiro sonho de uma noite de Verão!*

*Ora, respeitada a diferença de categorias, parece-me que as impressões transmitidas pela obra sobrealista, onírico-freudiana, em que julgamos ver um veado descarnado, ficam bastante aquém das que se produzem com tanta facilidade por meio das claras de ovo despejadas em um copo com água. Quero dizer que há uma desproporção notável entre os dois resultados estimulantes sentimentais, considerado o esforço com que foram produzidos, respectivamente. – E quanto ao valor oracular do veado do Sr. Fernando Fernandes, não reputamos o seu prognostico de bom agouro para o futuro da Arte da Escultura.*

*Mas o objecto que estamos tentando apreciar pode também trazer à nossa lembrança certos pedaços de velhos troncos, ou quaisquer raízes sarmentosas, curtidas pelas intempéries ou puidas pelas ondas do mar que, destituídas de todo o acessório, assumem formas contorcidas, flamejantes, apresentando quiméricos efeitos que prendem o nosso interesse e despertam em nós como que um sentimento de veneração. - No entanto, não seria próprio encher-se a sala de museu de Arte com troncos de velhas oliveiras, raízes de urze, ramos de coral ou pedaços de estalactites. – O segredo do nosso encanto, da sedução que*

*todas as coisas naturais exercem, está em que nelas transpira sempre qualquer sinal de VIDA, - das suas leis, dos seus efeitos, da sua consequência e irreducibilidade, da sua obediência a um Força ignota e inominável, - o que aliás se verifica também sempre nas verdadeiras formas de Arte.*

*Mas tratando-se do mundo das coisas abstractas, e por ser desta espécie o animalejo enfiado e agourento que temos agora diante de nós, recorramos mais uma vez, e com a devida vénia, a uma analogia com uma Arte que também é toda de abstrações.*

*A definição primária e rudimentar e a mais rudimentar da Música é que ela representa a Arte dos sons. Isto, contudo, não quer dizer- por exemplo- que o ruído produzido por uma escova de fato ou pelo baer das tapetes mereça gravação em disco para ser transmitido à posteridade.*

*Estamo-nos alargando na difícil tarefa de definir o nosso parecer, querendo torná-lo o menos subjectivo possível. Vamos tentar resumir as nossas conclusões.*

*Mal da nossa época é haver-se criado o mito da incompreensão: - porque houve um grande músico a quem começaram por rejeitar as suas composições; porque houve um impressionista cujo génio foi reconhecido só depois da morte dele; por haverem sido apupadas as primeiras manifestações artísticas de certo imaginoso talento; - eis que hoje, diante das mais absurdas obras ninguém tem coragem para proclamar “O rei vai nu!” por receio de se enganarem escandalosamente.*

*Sem querermos negar o valor atribuído à peça pelo seu próprio Autor, e sem desrespeito pelo Artista ilustre que propõe a sua aquisição para o Museu Nacional, parece-nos o seguinte:*

*Que este objecto de alumínio não teria ambiência própria numa instituição de carácter tão permanente como é o de um Museu Nacional;*

*Que o objecto, pelo seu género decorativo superficial, não prescinde de circunstâncias adequadas à sua feição com as quais se harmonize e pelas quais ficaria valorizado, prestando-se portanto mais a ser integrado no arranjo de qualquer estabelecimento onde, pela índole deste, se cultive o ineditismo e se aproveite a sedução do efémero e onde a versatilidade das cambiantes do gosto não cause moça;*

*Que, a ser adoptado o precedente da colocação de tal peça na sala do Museu Nacional, poderia esta em breve transformar-se como numa estação experimental, dando lugar a que o precedente venha a provocar uma crise de falta de espaço nas instalações do país, tal a afluência de concorrentes que haviam desejar exhibir-se possivelmente nas mesmas condições de condescendência.*

(...) *O Vogal, a) Raul Lino.*<sup>490</sup>.

---

<sup>490</sup> Raul Lino, "Parecer sobre a peça de escultura de Fernando Fernandes. Ofício datado de 31 de Dezembro," in *Correspondência Recebida* (Lisboa: Museu Nacional Soares dos Reis, 1956).



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL  
DIRECÇÃO-GERAL DO ENSINO SUPERIOR E DAS BELAS-ARTES

C Ó P I A

MUSEU NACIONAL DE  
SOARES DOS REIS

ENTRADA N.º 28

Part. 2 de Fev. de 1931

--- J.N.E. ---

--- É solicitado parecer desta Sub-Secção sobre uma obra que o Director do Museu Nacional de Soares dos Reis propõe seja adquirida com destino ao mencionado Museu.---

----- P A R E C E R -----

--- Para corresponder cabalmente ao que lhe é solicitado, julgo que esta Sub-Secção se deve pronunciar sobre duas coisas distintas: a importância da obra em si e a propriedade da sua integração no Museu Nacional de Soares dos Reis.---

--- Na verdade, é um parecer difícil de emitir, porque nele poucas afirmações positivas se podem apresentar e porque qualquer tentativa de fundamentar argumentos doutrinários implicaria fatalmente a eterna emaranhada questão sobre essência da Arte. - Mas façamos o possível por ver clara e calmamente o problema que se nos apresenta, começando por analisar sem preconceitos o objecto conforme ele se oferece aos nossos olhos.---

--- É fora de dúvida que a Arte da escultura não só consegue interessar-nos pela imitação ou através da inspiração de objectos reais, como se presta igualmente a corporizar abstracções aptas por vezes a provocarem a exaltação das nossas sensações espirituais e do nosso entusiasmo, ou pelo menos a despertarem o nosso agrado perante simples combinações tri-dimensionais.---





--- Julgo que o vocabulário actualmente em uso não é ainda adequado a descrever em profundidade o suposto interesse maior de objectos como o de que estamos tratando. - Esperamos por isso que nos permitam limitarmo-nos a dar por meio de analogias uma ideia, certamente incompleta e confusa, do aspecto plástico daquilo que vemos nas duas fotografias apenas ao processo.-----

--- A composição sugere porventura um exemplar de veação, talvez um veado, algo escaveirado, que em atitude de pastar parece querer lambe a ponta de uma sapatola em que estivessem enfiados os pés dianteiros do animal. Os seus esgalhos, atacados de deliquescência, cobrem-se de um escorrimento pastoso e, no seu conjunto, não deixam de nos dar forte sugestão de uma "étagère" no estilo da chamada Arte Moderna de há mais de 50 anos, quando o panorama artístico de metade da Europa se inspirava nas então famosas ideias de um flamengo, Vandervelde.-----

--- Esta seca descrição materialista fornecer-nos-ia uma triste ideia do obra se não soubéssemos muito bem que o seu valor pode residir mais nas reacções subjectivas, de ordem espiritual, provocadas na fantasia dos que a admiram. Compreendemos isto perfeitamente, tanto melhor quanto a maneira por que o objecto se apresenta nos faz lembrar o produto de uma velha tradição popular que somos forçados a descrever, esperando que nos relevem a divagação dado o empenho posto em esclarecermos o problema.-





--- Referimo-nos ao costume que ainda perdura em algumas regiões do país, quando na véspera do dia de S. João a gente moça se entretém a deitar claras de ovo num copo com água, para que, passado ao relento da noite sanjoaneira, o conteúdo do copo lhes responda ao anseio com que desejam conhecer a sina, desvendando o futuro. - A fantasia das pessoas interessadas ou interesseiras divisa então os mais variados motivos nas claras em suspensão, onde julgam reconhecer um navio, uma catedral, uma cordilheira, um leito com dossel, roupagens, o mar encapelado, ou então objectos menores como plantas e flores, livros, um chapéu, umas dragonas, um caranguejo, - às vezes também um veado, etc. etc., parecendo-lhes assim verem assegurada a sina - sobretudo na sua vida amorosa - que lhes estaria reservada.-----

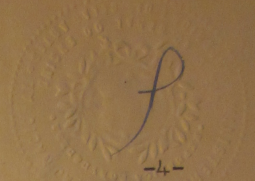
--- Eu próprio me recordo de haver passado alguns momentos de exaltação observando uns resíduos de ovo suspensos na água, que me estimularam a fantasia ao ponto de julgar discernir grutas engravatadas num cenário de conto de fadas, o trono de Titânia, enfim um verdadeiro sonho de uma noite de Verão! -----

--- Ora, respeitada a diferença de categorias, parece-me que as impressões transmitidas pela obra sobrerrealista, onírico-freudiana, em que julgamos ver um veado descarnado, ficam bastante aquém das que se produzem com tanta facilidade por meio das claras de ovo despejadas em um copo com água. Quero dizer que há uma





MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL  
DIRECÇÃO-GERAL DO ENSINO SUPERIOR E DAS BELAS-ARTES



desproporção notável entre os dois resultados estimulantes sentimentais, considerado o esforço com que foram produzidos, respectivamente. - E quanto ao valor oracular do veado do Sr. Fernando Fernandes, não reputamos o seu prognóstico de bom agouro para o futuro da Arte da escultura.-----

--- Mas o objecto que estamos tentando apreciar pode também trazer à nossa lembrança certos pedaços de velhos troncos, ou quaisquer raízes sarmentosas, curtidas pelas intempéries ou puídas pelas ondas do mar, que, destituídas de todo o acessório, assumem formas contorcidas, flamejantes, apresentando quiméricos efeitos que prendem o nosso interesse e despertam em nós como que um sentimento de veneração. - No entanto, não seria próprio encher-se uma sala de museu de Arte com troncos de velhas oliveiras, raízes de urze, ramos de coral ou pedaços de estalactites. - O segredo do nosso encanto, da sedução que todas estas coisas naturais exercem, está em que nelas transpira sempre qualquer sinal evidente da VIDA, - das suas leis, dos seus efeitos, da sua consequência e irreductibilidade, da sua obediência a uma Força ignota e inominável, - o que aliás se verifica também sempre nas verdadeiras obras de Arte.

Mas, tratando-se do mundo das coisas abstractas, e por ser desta espécie o animalejo enfermigo e agoirente que temos agora diante de nós, recorramos mais uma vez, e com a devida vénia, a uma analogia com uma Arte que também é toda de abstracções.





MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL  
DIRECÇÃO-GERAL DO ENSINO SUPERIOR E DAS BELAS-ARTES

-5-

- A definição primária e a mais rudimentar da Música é que ela representa a Arte dos sons. Isto, contudo, não quer dizer -por exemplo- que o ruído produzido por uma escova de fato ou pelo bater de tapetes mereça gravação em disco para ser transmitido à posteridade.-----

--- Estamos-nos alargando na difícil tarefa de definir o nosso parecer, querendo torná-lo o menos subjectivo que seja possível. Vamos tentar resumir as nossas conclusões.-----

--- Mal da nossa época é haver-se criado o mito da incompreensão: - porque houve um grande músico a quem começaram por rejeitar as suas composições; porque houve um impressionista cujo génio foi reconhecido só depois da morte dele; por haverem sido apupadas as primeiras manifestações artísticas de certo imaginoso talento; - eis que hoje, diante das mais absurdas obras, ninguém tem coragem para proclamar "O rei vai nu!" por receio de se enganarem escandalosamente.-----

--- Sem querermos negar o valor atribuído à peça pelo seu próprio Autor, e sem desrespeito pelo Artista ilustre que propõe a sua aquisição para um Museu Nacional, - parece-nos o seguinte:----

--- Que este objecto de alumínio não teria ambiência própria numa instituição de carácter tão permanente como é o de um Museu Nacional;-----

--- Que o objecto, pelo seu género decorativo superficial, não





MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL  
DIRECÇÃO-GERAL DO ENSINO SUPERIOR E DAS BELAS-ARTES

-6-

prescinde de circunstâncias adequadas à sua feição com as quais se harmonize e pelas quais ficaria valorizado, prestando-se portanto mais a ser integrado no arranjo de qualquer estabelecimento onde, pela índole deste, se cultive o ineditismo e se aproveite a sedução do efémero e onde a versatilidade das cambiantes do gosto não cause massa; -----

--- Que, a ser adoptado o precedente da colocação de tal peça na sala de um Museu Nacional, poderia esta dentro em breve transformar-se como que numa estação experimental, dando lugar a que o precedente venha a provocar uma crise de falta de espaço nas instalações dos museus do país, tal a afluência de concorrentes que haviam de desejar exhibir-se possivelmente nas mesmas condições de conspiciência.-----

--- Lisboa, em 31 de Dezembro de 1956.-----

--- O Vogal, a) Raúl Lino.-----

--- Aprovado em sessão da 12. Subsecção da 6.ª. Secção da Junta Nacional da Educação -----

--- 11 de Janeiro de 1957 - O Presidente, a) Reynaldo dos Santos

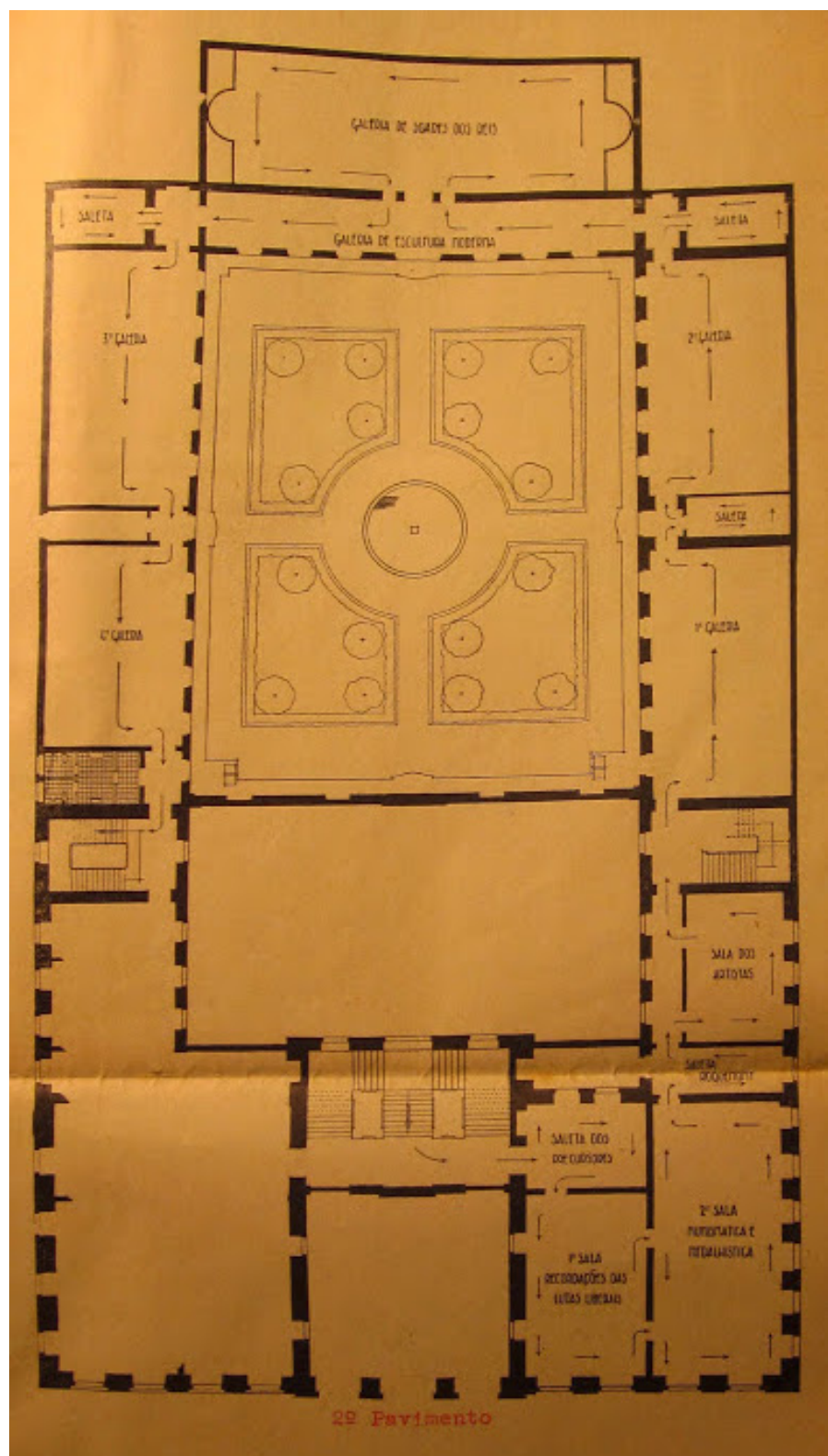
--- Despacho Ministerial: "Homologo - Lx. 2/2/57 - a) Baltasar Rebelo de Sousa".-----

----- Está conforme -----

Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes,  
em 6 de Fevereiro de 1957.

PELO CHEFE DA REPARTIÇÃO,

**Anexo E: Planta do segundo piso encontrada na correspondência expedida pelo MNSR em 1951**



## **Anexo F: Regulamento da atividade do Museu encontrado na correspondência expedida pelo MNSR em 1958**

### *1º) – Acolhimento e propaganda*

- a) – Há um serviço, de guias interpretes do Secretariado Nacional de Informação ao qual o Museu fornece todas as indicações necessárias. Junto das obras de arte expostas há tabelas elucidativas.*
- b) – Há catálogos de diversas secções: pintura, escultura, numismática, etc.*
- c) – A entrada no Museu é gratuita às quintas-feiras e domingos. Nos restantes dias são cobrados 2\$50 por pessoa. A professores e alunos de estabelecimentos oficiais, que se identifiquem, é permitida a visita gratuita em qualquer dia da semana. A visita ao Museu em grupos sempre que é solicitada, é gratuita e devidamente orientada. Não dispõe o Museu, por enquanto, de qualquer aparelho para o fim em vista.*
- d) – As entradas são registadas num livro existente na portaria do edifício e no qual o visitante escreve o seu nome, profissão, naturalidade, podendo se assim o entender, designar nele as suas impressões. Assim é possível conhecer a classe social a que pertence, nacionalidade e os seus agrados e reparos. Até à presente data não se observaram inconvenientes com o referido “livro de visitantes”.*

*Foi editada uma “plaquete”, largamente distribuída, visando um melhor conhecimento do Museu. Esta “plaquete” não teve a colaboração de nenhum organismo. Toda a despesa foi suportada pela rubrica destinada à propaganda. Todo o rendimento resultante da venda de publicações no Museu é entregue ao Estado por depósito do Banco de Portugal.*

*Tudo o que respeita a conferências ou mesmo a outras manifestações artísticas, culturais, etc., é feito com certa dificuldade, dada a deficiência de espaço próprio para estas realizações. A falta duma sala de conferências, projectada para o anexo do Museu, a construir, prejudica e dificulta estas atividades, sempre que se torna necessário realizar alguma palestra, tem de ser desmontada uma das salas de exposição do Museu, o mesmo acontecendo para efeito de exposições temporárias.*

### *2º) – Participação do Museu na vida local e social*

*Existe uma associação de amigos do Museu – Circulo Dr. José de Figueiredo – Esta organização publica uma revista de Arte e Arqueologia intitulada “MUSEU” e tem o fim de auxiliar o Museu.*

*O Museu participa na vida local e social com exposições, conferencias e festas d'arte com a colaboração do Secretariado Nacional de Informação e outras entidades. É um centro intelectual e artístico da cidade, facilitando visitas orientadas a grupos não só escolares, como de trabalhadores e de todas as classes em geral. O facto do Museu se encontrar aberto aos domingos, permite a visita da classe trabalhadora.*

*O Museu de Etnografia e História, Gabinete de História da cidade e outros Museus, com as suas características especiais, completam a educação das classes visitantes.*

### *3º) – Museu na cidade*

*Exposições de obras originais se têm realizado neste Museu, mas não de carácter itinerante. Cada exposição realizada têm [sic] sempre seu catálogo. Quanto a exposições itinerantes, até esta data não têm havido condições de as realizar<sup>491</sup>.*

---

<sup>491</sup> Feyo, "Regulamento da atividade do Museu ".



12)- Acolhimento e propaganda

- a)- Há um serviço, de guias interpretes do Secretariado Nacional de Informação ao qual o Museu fornece todas as indicações necessárias. Junto das obras de arte expostas há tabelas elucidativas.
- b)- Há catálogos de diversas secções: pintura, escultura, numismática, etc.
- c)- A entrada no Museu é gratuita às quintas-feiras e domingos. Nos restantes dias são cobrados 2\$50 por pessoa. A professores e alunos de estabelecimentos oficiais, que se identifiquem, é permitida a visita gratuita em qualquer dia da semana. A visita ao Museu em grupos sempre que é solicitada, é gratuita e devidamente orientada. Não dispõe o Museu, por enquanto, de qualquer aparelho para o fim em vista.
- d)- As entradas são registadas num livro existente na portaria do edifício e no qual o visitante escreve o seu nome, profissão, naturalidade, podendo se assim o entender, designar nele as suas impressões. Assim é possível conhecer a classe social a que pertence, nacionalidade e os seus agrados ou reparos. Até à presente data não se observaram inconvenientes com a utilização do referido "livro de visitantes".

Foi editada uma "plaquete", largamente distribuída, visando um melhor conhecimento do Museu. Esta "plaquete" não teve a colaboração de nenhum organismo. Toda a despesa foi suportada pela rubrica destinada à propaganda. Todo o rendimento resultante da venda de publicações e entradas no Museu é entregue ao Estado por depósito no Banco de Portugal.

Tudo o que respeita a conferências ou mesmo a outras



2

manifestações artísticas, culturais, etc., é feito com certa dificuldade, dada a deficiência de espaço próprio para estas realizações. A falta duma sala de conferências, projectada para o anexo do Museu, a construir, prejudica e dificulta estas actividades, sempre que se torna necessário realizar alguma palestra, tem de ser desmontada uma das salas de exposição de obras do Museu, o mesmo acontecendo para efeito de exposições temporárias.

#### 22)- Participação do Museu na vida local e social

Existe uma associação de amigos do Museu - Círculo Dr. José de Figueiredo - Esta organização publica uma revista de Arte e Arqueologia intitulada " MVSEV " e tem o fim de auxiliar o Museu.

O Museu participa na vida local e social com exposições, conferências e festas d'arte com a colaboração do Secretariado Nacional de Informação e outras entidades. É um centro intelectual e artístico da cidade, facilitando visitas orientadas a grupos não só escolares, como de trabalhadores e de todas as classes em geral. O facto do Museu se encontrar aberto aos domingos, permite a visita da classe trabalhadora.

O Museu de Etnografia e História, Gabinete de História da cidade e outros Museus, com as suas características especiais, completam a educação das classes visitadoras.

#### 32)- Museu na cidade

Exposições de obras originais se têm realizado neste Museu, mas não de caracter itinerante. Cada exposição realizada têm sempre o seu catálogo. Quanto a exposições itinerantes, até este data não têm havido condições de as realizar.

**Anexo G: "The Play of the Unmentionable", Brooklyn Museum, concepção de Joseph Kosuth (Imagens da Exposição)**



Fonte:

[http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/exhibitions/size3/PSC\\_E1990i016.jpg](http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/exhibitions/size3/PSC_E1990i016.jpg)

## APÊNDICES



## **Apêndice A: Breve reflexão acerca das atividades desenvolvidas no âmbito do estágio**

A primeira atividade complementar foi desenvolvida em parceria com uma voluntária do Museu, devido ao montante de trabalho implicado. A tarefa proposta consistiu na identificação e acondicionamento de um conjunto de 256 desenhos da autoria de Ventura Porfírio. O artista, que teve um papel determinante no Grupo “Mais Além” – formado em 1929 por estudantes da EBAP–, apresenta nestes desenhos um conjunto de experiências abstracionistas. Fixos em suportes de convites de exposição, os registos a caneta e aparo testemunham a época em que este artista foi diretor do Palácio de Queluz. Os referidos desenhos tinham sido já inventariados anteriormente por outra estagiária. Após atribuir um número a cada um dos exemplares, esta fotografou-os e arquivou-os digitalmente. Revelava-se agora a necessidade destes serem devidamente acondicionados por motivos de conservação preventiva.

Esta atividade foi orientada pela coordenadora deste estágio, a Dra. Ana Paula Machado, e consistiu na criação de invólucros em papel, identificação e acondicionamento dos respectivos desenhos. Este processo mostrou-se bastante moroso, visto ter sido necessário numa fase inicial redimensionar folhas *acid-free* de grande formato, para tornar possível o acondicionamento individualizado de cada um dos exemplares. De seguida, foi necessário coordenar o acondicionamento dos desenhos com a sua respetiva identificação (feita através das imagens em formato digital previamente recolhidas), o que se revelou uma tarefa igualmente demorada, dada a semelhança encontrada entre os diversos exemplares monocromáticos. Apesar da importância reconhecida ao domínio deste procedimento de conservação preventiva e também ao interesse plástico encontrado na atividade (que se assemelhava ao desvendar de um enigma ou à construção de um puzzle), esta teve de ser abandonada, após a saída da voluntária que auxiliou todo o processo, devido ao volume de trabalho exigido e à necessidade de dedicar o tempo passado na instituição ao cumprimento do objetivo principal do estágio. Refletindo acerca deste caso específico, pode-se concluir que a falta de recursos humanos suficientes para desempenhar este tipo de atividades é um problema que acabará por afetar gravemente as coleções do Museu.

A segunda atividade complementar consistiu no acompanhamento da montagem de uma exposição de fotografia dos membros da Associação Fotográfica do Porto. Esta atividade foi orientada pelos responsáveis pela montagem de exposições do Museu e permitiu tomar conhecimento dos procedimentos envolvidos neste tipo de atividade. As fotografias expostas

compreenderam um período temporal alargado, estando datadas de 1960 até à atualidade. Não existia, na maioria dos núcleos exibidos, um critério de seleção e apresentação das imagens. A área ocupada por cada núcleo na parede foi determinada recorrendo ao nível digital e a fita métrica, marcando-se o distanciamento e a altura das obras com precisão. O percurso foi determinado por uma grande estrutura de paredes amovíveis, colocada ao centro, que se assemelhava a um grande biombo e que, criando inúmeros recantos, tornava o percurso ligeiramente labiríntico. Todos os autores optaram por emoldurar os seus trabalhos, e cada um deles mostrou uma média de dez fotografias. A cada um foi também solicitado que trouxesse o seu cartão de sócio, para que figurasse na parede junto de cada núcleo de obras. As impressões de maior escala ficaram suspensas a um metro e vinte do chão, as menores a um e trinta, sendo todas niveladas “por baixo” prática habitual na montagem de peças desta natureza<sup>492</sup>.

Este grupo surge em 1950, permanecendo ativo até 1980<sup>493</sup>. A exposição apresentou doze amantes da fotografia, do sexo masculino, sensivelmente entre os sessenta e os oitenta anos de idade. “Ecos de uma geração: O homem e a cidade” foi o título e o tema proposto para a exposição, que surge “a convite da direção do Museu, no âmbito da Comemoração do “Dia dos Museus”, segundo relatou Jorge Viana Basto, um dos fotógrafos participantes<sup>494</sup>. A concepção desta exposição partiu da revisitação ao álbum “Reencontros/Portugal em Fotografia”, onde participaram alguns dos fotógrafos presentes nesta exposição, tais como João Menéres, Viana Basto, Ricardo Fonseca. Do grupo *IF* apresentaram-se João Paulo Sotto Mayor, Manuel Magalhães e António Drumond. Também Matias Serra, Joaquim Araújo Soares, Óscar Saraiva, Eduardo Martinho, Carlos Valente e Miguel Louro que permaneceram desde sempre ligados à direção da associação.

Alguns dos participantes expuseram apenas imagens do Porto, outros de diversas capitais, outros ainda exibiram retratos. Uns fotografam ainda a preto e branco e em película, outros a cores em formato digital. Esta exposição testemunhou, por isso, a passagem do analógico ao digital “as imagens apresentadas t[iveram] como denominador a arte fotográfica [e] pretende[ram] mostrar exemplos de expressão contemporâneos da associação homenageada e igualmente interpretações estéticas actuais, mostrando que as ideias não

---

<sup>492</sup> Jorge Guimarães, "Depoimento do responsável pela montagem da exposição decorrida em 09-04-15 no âmbito do presente estágio," ed. Ana Temudo (2015).

<sup>493</sup> Jorge Viana Basto, "Depoimento de Jorge Viana Basto no contexto da montagem da exposição decorrida em 09-04-15 no âmbito do presente estágio," ed. Ana Temudo (2015).

<sup>494</sup> Ibid.

envelhecem”<sup>495</sup>. Do ponto de vista da diretora da instituição, nestas fotografias “ (...) a composição ou o trabalho com a luz, têm um paralelo claro com estes mesmos exercícios em muitas obras dos nossos pintores, expostas no Museu, quase todos eles já contemporâneos da fotografia”<sup>496</sup>. Segundo Maria do Carmo Sérén, esta exposição “agreg[ou] simultaneamente a prova de uma evolução técnica e do olhar destes fotógrafos e o modo como a ideia e a captação da imagem se manifestam”<sup>497</sup>.

### Referências Bibliográficas

- Basto, Jorge Viana "Depoimento de Jorge Viana Basto no contexto da montagem da exposição decorrida em 09-04-15 no âmbito do presente estágio." edited by Ana Temudo, 2015.
- Guimarães, Jorge. "Depoimento do responsável pela montagem da exposição decorrida em 09-04-15 no âmbito do presente estágio." edited by Ana Temudo, 2015.
- Vasconcelos, Maria João and Carmo Maria do Serén. "Ecos de uma geração: O homem e a cidade." Porto: Governo de Portugal , Património Cultural, MNSR, Amigos do MNSR, Tipografia Priscos e Medicina do Trabalho Miguel Louro, 2015.

---

<sup>495</sup> Maria João Vasconcelos and Carmo Maria do Serén, "Ecos de uma geração: O homem e a cidade," (Porto: Governo de Portugal , Património Cultural, MNSR, Amigos do MNSR, Tipografia Priscos e Medicina do Trabalho Miguel Louro, 2015), 15.

<sup>496</sup> Ibid.3.

<sup>497</sup> Ibid.15.

## Apêndice B: Atividades Internas do MNSR

Ano	Correspondência	Dia/Mês	Assunto	Autor	Título da Obra	Valor	Atividades Internas (categorias)	Direção
1949	Expedida	2 de fevereiro	Pintura a óleo, retrato Rodolfo Pinto do Couto, 1936	R. Amoedo (pintor brasileiro)	retrato do falecido pintor Rodolfo Pinto do Couto	5 000	Aquisição	V. Valente
1949	Expedida	20 de fevereiro	Água-tinta colorida	(desenho por Carlos Van Zeller gravura de R. Havell)	Vista da cidade do Porto	4 000	Aquisição - Fernando Machado e companhia Ltda	V. Valente
1949	Expedida	2 de março	Doação de prédio no Estoril.					V. Valente
1949	Expedida	5 de abril	Autorização para exposição de Arte Moderna.				Exposição	V. Valente
1949	Expedida	26 de abril	Cedência temporária do quadro "O Remédio" de José Malhoa para exposição no Museu Provincial José Malhoa.				Exposição	V. Valente
1949	Expedida	25 de agosto	Busto de Gesso Original	Teixeira Lopes	Rainha Sra. Dª Amélia	25 000	Aquisição	V. Valente
1949	Expedida	5 de novembro	Retrato a óleo	Marques de Oliveira	Tadeu M. de Almeida Furtado	10 000	Aquisição	V. Valente
1949	Expedida	27 de novembro	Horário de Abertura do Museu				Museu	V. Valente
1949	Expedida	30 de dezembro	Desenho de C. Legrand + gravura de Renato Araújo + gravura Álvaro Lucas	C. Legrand (desenho) Renato Araújo + Álvaro Lucas (gravura)	ver no assunto		Oferta	V. Valente
1949	Recebida	13 de fevereiro	Carta do diretor do Museu José Malhoa, António Montês				Outras instituições	V. Valente
1949	Recebida	10 de março	Documentação referente ao Prédio doado ao Estado por Maria Teresa Chagas para instalar o Museu				Museu	V. Valente
1949	Recebida	6 de julho	Retrato D. Manuel II	Veloso Salgado		15 000	Aquisição - Sr. Vaz Ferreira	V. Valente
1949	Recebida	29 de setembro	Documentação referente ao Prédio doado ao Estado por Maria Teresa Chagas para instalar o Museu				Museu	V. Valente
1950	Expedida	27 de março	Pedido de aquisição de "Um Saloio" Leonel (3.000) + "Fausto e Margarida" óleo, Miguel Ângelo Lupi (2.200)	Leonel Marques Pereira, Miguel Ângelo Lupi			Aquisição	V. Valente
1950	Expedida	1 de julho	"Paisagem" tempera de J.B.C Corot - oferta de pintura que figurou numa exposição realizada no museu.	J.B.C Corot			Aquisição	V. Valente
1950	Expedida	25 de agosto	Pedido de Aquisição de "Cabeça de Napolitana", Marques de Oliveira, 5.000 escudos.	Marques de Oliveira			Aquisição	V. Valente
1950	Expedida	24 de outubro	Aviso de Falecimento de Vasco Valente				direção	Agostinho Salgado
1950	Expedida	27 de outubro	Barata Feyo assume a Direção Interina do MNSR.				direção	Barata Feyo
1950	Expedida	18 de novembro	Já assina como Diretor.				direção	Barata Feyo
1950	Expedida	26 de novembro	Reafirma o cargo de Diretor interino.				direção	Barata Feyo
1950	Expedida	5 de dezembro	O documento está assinado: O diretor, Agostinho Salgado, Barata Feyo				direção	Barata Feyo
1950	Expedida	IMG 1023 (s/ data)	Reafirma descontentamento na ocupação do cargo.				direção	Barata Feyo
1950	Expedida	12 de dezembro	Afirma assumir interinamente a direção do museu.				direção	Barata Feyo
1950	Expedida	5 de dezembro	Figuras de Fiança Portuguesa: Adão e Eva	Gerónimo Rossi		6000 FJC	Aquisição	Barata Feyo
1950	Expedida	13 de dezembro	Busto de Gesso	J.A Correia Bastos		Entregue à guarda do museu	Aquisição	Barata Feyo
1950	Expedida	7 de dezembro	Estudo (cabeça) para retrato sobre tábuas	Marques de Oliveira		2500	Aquisição	Barata Feyo
1950	Expedida	7 de dezembro	Aquarela (feito em Roma)	Marques de Oliveira		2500	Aquisição	Barata Feyo
1950	Expedida	12 de dezembro	Barata Feyo pede a resolução da sucessão na Direção do Museu					Barata Feyo

1950	Expedida	26 de dezembro	Relicário de ouro com esmaltes	Século XVI		6 escudos	Aquisição - Manuel de Figueiredo	Barata Feyo
1950	Recebida	4 de março	Festas do maio Florido, SNI / Exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte				Exposição	V. Valente
1950	Recebida	4 de março	Gesso original que representa o pintor Marques de Oliveira	Soares dos Reis		40000	Aquisição	V. Valente
1950	Recebida	27 de março	Revista "Magazine of Art", América, que queria informações para o turismo em Museus e Galerias em Portugal durante o mês de maio.				Revista	V. Valente
1950	Recebida	1 de abril	Gesso de Luiz de Camões	Soares dos Reis		?	Aquisição	V. Valente
1950	Recebida	5 de abril	Exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte e 2 Conferências, Festas do maio Florido				Exposição	V. Valente
1950	Recebida	28 de abril	IV Salão de Arte Moderna / Exposição de Arte Moderna, SNI				Exposição	V. Valente
1950	Recebida	22 de maio	Catálogo de Exposição Internacional de Desenho e Gravura de Lugano com trabalhos de Almada Negreiros, Luiz Ortiz Burnay, Milly Possoz.				Catálogo	V. Valente
1950	Recebida	22 de junho	Convite Exposição de temperas de Corot				Exposição	V. Valente
1950	Recebida	14 de julho	Espécies numismáticas	Numismática		9750	Aquisição	V. Valente
1950	Recebida	20 de julho	Um trabalho de Corot	J.B.C Corot	Paisagem		Oferta por Elísio Amador, Funchal	V. Valente
1950	Recebida	31 de agosto	Óleo, Cabeça de Napolitana	?		5000	Aquisição	V. Valente
1950	Recebida	31 de agosto	Escultura em madeira Sant'Ana e Nª Senhora	?		2000	Aquisição	V. Valente
1951	Expedida	11 de janeiro	Devolução dos quadros de Silva Porto apresentados na exposição retrospectiva do pintor na Academia Nacional de Belas-Artes.				Exposição	Barata Feyo
1951	Expedida	S/ data	Carta de Barata Feyo à DGESBA anunciando a urgência na contratação definitiva de um diretor para o MNSR.				direção	Barata Feyo
1951	Expedida	17 de janeiro	tela (paisagem)	Pintor Joaquim Lopes	Terras Braganças	20000	Aquisição	Barata Feyo
1951	Expedida	16 de fevereiro	quadro (aguarela)	Pintor Manuel Rodrigues		1500	Aquisição	Barata Feyo
1951	Expedida	16 de março	Barro Português – estilo renascença	?	Menino Jesus numa camilha	3000	Aquisição	Barata Feyo
1951	Expedida	16 de março	Pintura	Leonel Marques Pereira	Cena de Aldeia	4500	Aquisição	Barata Feyo
1951	Expedida	15 de abril	13 óleos	? pinturas com + de 100 anos	?	Isento	Aquisição - Importação José Rosas Júnior	Barata Feyo
1951,00	Expedida	4 de maio	um retrato de jovem	A. Ramalho (do grupo do Leão)		Oferta	FJC – oferta da sobrinha do autor	Barata Feyo
1951	Expedida	6 de maio	Escultura em Mármore	Mestre Teixeira Lopes	Cabeça de Mulher (retrato)	37.000,00 (as duas)	Aquisição – sobrinho e herdeiro do mestre	Barata Feyo
1951	Expedida	6 de maio	Gesso (original)	Mestre Teixeira Lopes	Busto de Menina	37.000,00 (as duas)	Aquisição – sobrinho e herdeiro do mestre	Barata Feyo
1951	Expedida	6 de junho	Fiança Pt da fábrica do Rato (marcado com as iniciais T.B)	Fiança		3000	Aquisição	Barata Feyo
1951	Expedida	27 de junho	Retrato tela a óleo (0,46 x 0,38)	Carlos Carneiro		3500	FJC – Figurou na exposição dos artistas modernos promovida pelo SNI	Barata Feyo
1951	Expedida	27 de junho	Tela a óleo (0.64x0.65)	Dórdio Gomes	Casas de Malakoff	4000	FJC – Figurou na exposição dos artistas modernos promovida pelo SNI	Barata Feyo
1951	Expedida	27 de junho	óleo s/ contraplacado	Martins da Costa	Árvores de S. Lázaro	3500	FJC- Figurou na exposição dos artistas modernos promovida pelo SNI	Barata Feyo
1951	Expedida	7 de setembro	Monumento a V.Valente (retrato em bronze – cabeça)	Escultor António Cruz (aluno) e arq. Carlos Ramos		10000 + custo do pedestal	Aquisição - Circulo José de Figueiredo	Barata Feyo

1951	Expedida	25 de agosto	Retrato (0.37x0.51)	Antônio Carneiro	Retrato do escritor português Antônio Patrício	3000	Aquisição - Viúva do Retratado	
1951	Expedida	1 de novembro	Quadro a óleo	Cândido Portinari - Pintor Brasileiro			Doação de Dr. Assis Chateaubriand - Diretor dos Diários Associados do Rio de Janeiro	Barata Foyo
1951	Expedida	7 de dezembro	Óleo	Pintor Veloso Salgado	O sonho		Legado em testamento pela Sr. D <sup>a</sup> Adelina Leite Pinto	Barata Foyo
1951	Expedida	27 de dezembro	Quadro	Jaime Isidoro	Palácio Nacional (Porto)	2500	Aquisição- FJC	Barata Foyo
1951	Expedida	27 de dezembro	Quadro de Roquemont	Roquemont	Procissão ( 0,36x0,47)	25000	Aquisição - Pedido de compra de quadro em depósito feito por Helena Woodhouse	Barata Foyo
1951	Expedida	27 de dezembro	Quadro de Roquemont	Roquemont	Cena de Aldeia (0,22 x 0, 28)	15000	Aquisição - Pedido de compra de quadro em depósito feito por Helena Woodhouse	Barata Foyo
1951	Recebida	16 de fevereiro	Exposição de Arte referente ao Porto – CMPorto				Exposição	Barata Foyo
1951	Recebida	31 de março	Devolução das obras acima referidas para expos.- CMP			20000	Exposição	Barata Foyo
1951	Recebida	20 de abril	Autorização de aquisição de quadro Paisagem de Joaquim Lopes	Joaquim Lopes	Paisagem		Aquisição	Barata Foyo
1951	Recebida	9 de maio	Autorização de aquisição do retrato de Jovem	A. Ramalho (do grupo do Leão)		5000	Aquisição	Barata Foyo
1951	Recebida	16 de maio	Autorização de aquisição de obras de arte de Teixeira Lopes	Teixeira Lopes		37.000,00 (as duas)	Aquisição	Barata Foyo
1951	Recebida	9 de julho	Autorização de aquisição de obras de arte: Casas de Malakoff, Retrato em tela e a óleo e Árvores de S. Lázaro	Carlos Carneiro; Dórdio Gomes e Martins da Costa	Casas de Malakoff, Retrato em tela e a óleo e Árvores de S. Lázaro	4000/3.500/3.500	Aquisição	Barata Foyo
1951	Recebida	2 de agosto	Autorização de importação de 13 óleos				Aquisição (Importação de obras de Arte)	Barata Foyo
1951	Recebida	3 de agosto	Autorização de aquisição das obras Casas de Malakoff, Retrato em tela e a óleo e Árvores de S. Lázaro por força da dotação dos artistas	Carlos Carneiro; Dórdio Gomes e Martins da Costa	Casas de Malakoff, Retrato em tela e a óleo e Árvores de S. Lázaro	4000/3.500/3.500	Aquisição	Barata Foyo
1951	Recebida	12 de outubro	Quadro de Roquemont (venda do quadro em depósito, digno de figurar nas galerias do MNSR.)	Roquemont	Procissão ( 0,36x0,47)	25000	Aquisição - Pedido de compra de quadro em depósito feito por Helena Woodhouse	Barata Foyo
1951	Recebida	12 de outubro	Quadro de Roquemont (venda do quadro em depósito, digno de figurar nas galerias do MNSR.)	Roquemont	Cena de Aldeia (0,22 x 0, 28)	15000	Aquisição - Pedido de compra de quadro em depósito feito por Helena Woodhouse	Barata Foyo
1951	Recebida	18 de outubro	Documento referente à importação do painel do artista brasileiro Cândido Portinari.	Cândido Portinari			Oferta	Barata Foyo
1951	Recebida	20 de novembro	Documento referente à importação do painel do artista brasileiro Cândido Portinari.	Cândido Portinari			Oferta	Barata Foyo
1951	Recebida	27 de dezembro	Autorização de aquisição da obra O sonho de Veloso Salgado	Veloso Salgado	O sonho		Aquisição	Barata Foyo
1952	Expedida	9 de janeiro	Envio da fotografia do quadro "O sonho" de Veloso Salgado ao Diretor Geral do E. Superior e das B-Artes	Veloso Salgado	O sonho		Aquisição	Barata Foyo
1952	Expedida	11 de dezembro	Documento referente à importação do painel do artista brasileiro Cândido Portinari.	Cândido Portinari				Barata Foyo
1952	Expedida	2 de fevereiro	Documento referente à fotografia da obra de C. Portinari. A obra mede 3,00x2,25. Não tem assinatura nem título.	Cândido Portinari	S/ Título		Oferta por Dr. Assis Chateaubriand	Barata Foyo

1952	Expedida	7 de março	Carta ao Diretor Geral das Belas-A. Referindo a importância da atualização da "coleção de quadros e esculturas" do museu.				Museu	Barata Feyo
1952	Expedida	9 de março	Proposta de compra efetiva dos quadros de Roquemont através do FJC	Roquemont			Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	3 de abril	Pedido de aquisição para o MNSR de um retrato sobre madeira + uma aguarela + uma água-forte para atualização da coleção do museu	Marques de Oliveira; Paulino Montez; José contente		10.000/2.000/1.000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	9 de abril	Pedido de aquisição de um óleo sobre madeira do pintor Marques de Oliveira	Marques de Oliveira		10000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	9 de abril	Pedido de aquisição de uma aguarela de Paulino Montez	Paulino Montez		2000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	9 de abril	Pedido de aquisição uma água-forte de José Contente	José Contente		1000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	17 de abril	Referencia à revista PANORAMA reprodução do "Caminho de Capri" do Pousão				Revista Panorama	Barata Feyo
1952	Expedida	13 de junho	Proposta de compra efetiva dos quadros do pintor Roquemont através do FJCProposta de compra efetiva dos quadros do pintor Roquemont através do FJC	Roquemont			Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	21/19? de junho	Oferta do retrato a óleo da Sra. D. Adelina de Oliveira Nogueira Pinto pelo seu irmão, o conde de Leça Dr. José Leite de Nogueira Pinto	Veloso Salgado			Oferta	Barata Feyo
1952	Expedida	5 de julho	Documento que relata o valor simbólico das obras "Procissão" e "Cena de Aldeia"	Roquemont				Barata Feyo
1952	Expedida	8 de julho	Oferta de "cabeça- estudo" pelo seu autor Diogo de Macedo ( "vem enriquecer as nossas coleções").	Diogo de Macedo			Oferta	Barata Feyo
1952	Expedida	10 de julho	Referencia a Barata Feyo				direção	Barata Feyo
1952	Expedida	23 de julho	Pedido de aquisição de quadro de Miguel Barrias	Miguel Barrias		6000	FJC	Barata Feyo
1952	Expedida	30 de julho	Carta de Barata Feyo a Diogo de Macedo a agradecer a oferta.				direção	Barata Feyo
1952	Expedida	5 de agosto	Pedido de aquisição de quadro de António Saúde	António Saúde	"Caramulinho – Paredes do Guardão" (0.34x0.42)	5000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	25 de setembro	Pedido de aquisição de quadro do pintor Luciano	Luciano	Pont de Solferino (0.54x 0.64)	5000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	25 de setembro	Pedido de aquisição de quadro de Fausto Sampaio	Fausto Sampaio	"Rio Corgo- Vila Real" (0.60x0.45)	4000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	22 de outubro	Pedido de aquisição de "A menina do Gato Preto", obra de António Carneiro pelo seu filho o artista Carlos Carneiro (valor simbólico da obra)	António Carneiro	"A menina do gato preto" (0.42x0.33)	30000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	4 de novembro	Relatório dos últimos 15 anos de vida do museu				Museu	Barata Feyo
1952	Expedida	8 de novembro	Pedido de aquisição de quadro de Agostinho Salgado	Agostinho Salgado	"Paisagem" (0,50x0,35)	6000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	25 de novembro	Pedido de aquisição de Alberto de Sousa	Alberto de Sousa	"Paisagem" (0,61x0,72)	6000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	26 de novembro	Pedido de aquisição de escultura de António Duarte	António Duarte	Cabeça "Poeta Correia de Barros"	8000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	26 de novembro	Pedido de aquisição de escultura de Martins Correia	Martins Correia		8000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	26 de novembro	Pedido de aquisição de quadro de Lazaro Lazano	Lazaro Lazano	0.55x0.46	5000	Aquisição	Barata Feyo
1952	Expedida	5 de dezembro	Carta de Barata Feyo pedindo para ser dispensado das suas funções.				Direção	Barata Feyo
1952	Recebida	12 de abril	Autorização de aquisição da aguarela de Paulino Montez por 2.000 escudos	Paulino Montez			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	12 de abril	Autorização de aquisição do óleo sobre madeira de Marques de Oliveira por 10.000 escudos	Marques de Oliveira			Aquisição	Barata Feyo

1952	Recebida	12 de abril	Autorização de aquisição da água-forte de José Contente por 1.000 escudos.	José Contente			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	16 de abril	Litografia nacional – Revista Panorama				Revista Panorama	Barata Feyo
1952	Recebida	12 de julho	Autorização de aquisição de Cena de Aldeia e Procissão.	Roquemont			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	16 de julho	Autorização de despesa de 40.000 escudos para a aquisição de “Procissão” e “Cena de Aldeia”.	Roquemont			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	26 de julho	Autorização de aquisição de quadro de Miguel Barrias por 6.000 escudos.	Miguel Barrias			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	26 de julho	Autorização de aquisição de um quadro de João Reis por 5.000 escudos.	João Reis			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	7 de agosto	Autorização de aquisição do quadro “Caramulinho- Paredes do Guardão” por 5.000 escudos.	António Saúde	Caramulinho - Paredes do Guardão		Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	20 de outubro	Pedido de aquisição de desenhos de Soares dos Reis e Marques de Oliveira feito por António Lencastre pelo valor de 5.000 escudos.	Soares dos Reis e Marques de Oliveira			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	10 de novembro	Autorização de aquisição do quadro de Agostinho Salgado “Paisagem” por 6.000 escudos.	Agostinho Salgado			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	27 de novembro	Autorização de despesa de 6.000 escudos para a aquisição de “Paisagem” de Alberto de Sousa.	Alberto de Sousa			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	28 de novembro	Autorização de despesa de 8.000 escudos para a aquisição de cabeça- “Poeta Correia de Barros” , uma escultura de António Duarte.	António Duarte			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	28 de novembro	Autorização de aquisição de quadro de Lázaro Lazano por 5.000 escudos.	Lázaro Lazano			Aquisição	Barata Feyo
1952	Recebida	28 de novembro	Autorização de aquisição de escultura de Martins Correia (cabeça) por 8.000 escudos.	Martins Correia			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	9 de janeiro	Carta referente ao pedido de aquisição de “Menina do Gato Preto” de António Carneiro ao abrigo do FJC	António Carneiro			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	14 de fevereiro	Pedido de aquisição de um quadro (0,82x0,65) de Heitor Cramez por 10.000 escudos pelo FJC	Heitor Cramez			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	28 de fevereiro	Pedido de aquisição de “A menina do Gato Preto”, obra de António Carneiro pelo seu filho o artista Carlos Carneiro	António Carneiro			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	5 de março	Pedido de aquisição de “Mulher de Almodóvar” de Portela Júnior, por 5.000 escudos, FJC.	Portela Júnior			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	5 de Março	Pedido de aquisição de um desenho a saia do pintor António Ramalho (retrato do pai do artista) por 2.500, FJC.	António Ramalho			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	5 de março	Pedido de aquisição de um busto do escultor Sousa Caldas por 10.000 escudos, FJC.	Sousa Caldas			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	12 de março	Pedido de aquisição de um quadro da autoria do Pintor Lino António (1,41x1,17) por 10.000 escudos FJC.	Lino António			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	26 de março	(O doc. antecede esta data) Carta de Barata Feyo ao Diretor Geral do Ensino Superior mostrando o seu desagrado (pouco perceptível).				direção	Barata Feyo
1953	Expedida	9 de maio	Insistência na compra da obra “Menina do Gato Preto” de António Carneiro.	António Carneiro			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	9 de maio	Carta de Carlos Carneiro a Barata Feyo	Carlos Carneiro			Aquisição	Barata Feyo



1953	Expedida	11 de julho	Pedido de aquisição de quadro da autoria do pintor Eduardo Viana (0.91x1,05) por 10.000 escudos, FJC.	Eduardo Viana			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	9 de setembro	Pedido de aquisição de “A menina do Gato Preto”, obra de António Carneiro pelo seu filho o artista Carlos Carneiro	António Carneiro			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	11 de setembro	Pedido de aquisição de “A menina do Gato Preto”, obra de António Carneiro pelo seu filho o artista Carlos Carneiro	António Carneiro			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	21 de outubro	Documento de pedido de aquisição de cortinas para valorização de dois quadros de Clouet.				Aquisições para o museu	Barata Feyo
1953	Expedida	27 de outubro	Compra de Livros para biblioteca (9.995- FJC)				Aquisições para o museu	Barata Feyo
1953	Expedida	11 de novembro	Aquisição de cortinas para as salas de exposição				Aquisições para o museu	Barata Feyo
1953	Expedida	13 de novembro	Substituição de Vitruvianas				Aquisições para o museu	Barata Feyo
1953	Expedida	24 de novembro	Aquisição de Carlos Botelho “Pintura”, 6.000 escudos, FJC.	Carlos Botelho			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	24 de novembro	Aquisição de Júlio Resende “Pintura”, 6.000 escudos, FJC.	Júlio Resende			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	24 de novembro	Aquisição de um bronze de Lagoa Henriques “cabeça de Rapariga”, 8.000 escudos FJC	Lagoa Henriques			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	24 de novembro	Aquisição de Cabeça de Rapaz, escultor Fernando David, 6.000 escudos.	Fernando David			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	10 de dezembro	Aquisição de busto em gesso da autoria do mestre Pinto do Couto (cabeça do escritor Júlio Brandão) por 3.000 escudos.	Pinto do Couto			Aquisição	Barata Feyo
1953	Expedida	10 de dezembro	Martins da Costa / “Pintura”/ 10.000 escudos / FJC	Martins da Costa			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	9 de fevereiro	Autorização de aquisição de “Menina do Gato Preto” António Carneiro (nesta data BF ainda é director interino)	António Carneiro	“Menina do Gato Preto”		Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	17 de fevereiro	Autorização de aquisição de quadro de Heitor Cramez, 10.000.	Heitor Cramez			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	9 de março	Autorização de aquisição de um busto de Sousa Caldas, 10.000.	Sousa Caldas			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	9 de março	Autorização de aquisição de António Ramalho, Retrato do pai do artista a 2.500 escudos.	António Ramalho			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	14 de março	Autorização de aquisição do quadro de Lino António por 10.000.	Lino António			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	Todo o ano	Tem muita informação sobre intercâmbio e mostra de moedas.	Moedas				Barata Feyo
1953	Recebida	21 de setembro	Autorização de aquisição de “Menina do Gato Preto” António Carneiro por 30.000 escudos.	António Carneiro			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	26 de novembro	Autorização de aquisição de bronze “cabeça de Rapariga”, escultor Lagoa Henriques, 8.000 escudos.	Lagoa Henriques			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	26 de novembro	Autorização de aquisição de “Pintura” de Carlos Botelho, 6.000 escudos.	Carlos Botelho			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	26 de novembro	Autorização de aquisição de “Cabeça de Rapaz” de Fernando David por 6.000 escudos.	Fernando David			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	10 de dezembro	Doc. Com a resolução tomada pelo conselho económico relativamente às normas que devem orientar a indústria e a mão de obra nacionais.				Museu	Barata Feyo
1953	Recebida	15 de dezembro	Autorização de aquisição do quadro “Pintura” de Martins da Costa por 4.000 escudos.	Martins da Costa			Aquisição	Barata Feyo
1953	Recebida	15 de dezembro	Autorização de aquisição de busto em gesso da autoria do Mestre Pinto Couto (cabeça do escritor Júlio Brandão) por 3.000 escudos.	Pinto do Couto			Aquisição	Barata Feyo

1954	Expedida	17 de fevereiro	Pedido de aquisição de quadro de Luiz Salvador (0.35x0.49) "o fim do dia", 2.000 escudos.	Luiz Salvador			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	22 de fevereiro	Carta ao Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais pedindo a remodelação de salas de exposição.				Museu	Barata Foyo
1954	Expedida	26 de fevereiro	Oferta de D. Sílvia Aguiar Santos (quadro a óleo de sua autoria intitulado "A porta do Ferrador").				Oferta	Barata Foyo
1954	Expedida	3 de março	Oferta de D. Sílvia Aguiar Santos (quadro a óleo de sua autoria intitulado "A porta do Ferrador", FJC				Oferta	Barata Foyo
1954	Expedida	9 de março	Pedido de aquisição de bronze de Teixeira Lopes Sobrinho (0.35x0.23) por 8.000 escudos, FJC	Teixeira Lopes Sobrinho			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	25 de março	Pedido de aquisição de um quadro de Bruno Reis "Só Verde", por 4.000 escudos, FJC.	Bruno Reis			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	25 de março	Pedido de aquisição de quadro de Augusto Tavares "Figura", por 6.000 escudos, FJC.	Augusto Tavares			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	27 de março	Carta de Barata Foyo ao Diretor dos Serviços Centrais e Culturais da CMP.				direção	Barata Foyo
1954	Expedida	29 de abril	Listagem dos objetos de excepcional valor, à guarda do MNSR.				Museu	Barata Foyo
1954	Expedida	21 de maio	Pedido de aquisição de quadro de Manuel Bentes, natureza morta, por 6.000 escudos, FJC.	Manuel Bentes			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	22 de junho	Este documento diz respeito à entrada e inventariação das peças no museu.				Museu	Barata Foyo
1954	Expedida	5 de agosto	Pedido de aquisição de quadro de António Carneiro, "Rua Brotã" por 6.000 escudos, FJC.	António Carneiro			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	12 de agosto	Pedido de Levantamento da obra depositada no museu por Dr. Jaime Rodrigues, por não ser uma obra de interesse para a coleção.	Jaime Rodrigues			(obra sem interesse para a coleção)	Barata Foyo
1954	Expedida	6 de agosto	Pedido de aquisição de quadro do pintor Max Braumann, "Procissão", por 6.000 escudos, FJC.	Max Braumann			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	6 de agosto	Pedido de aquisição de quadro de António Sampaio, "Retrato de minha filha" por 6.000 escudos, FJC.	António Sampaio			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	7 de outubro	Pedido de aquisição de quadro de F.M. Cartuxo, "Cemitério da Cartuxa de Miraflores" por 3.500 escudos, FJC.	F.M.Cartuxo			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	7 de outubro	Pedido de aquisição de uma aguarela de Armando Machado, por 3.000 escudos, FJC.	Armando Machado			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	7 de outubro	Pedido de aquisição de quadro de Vazquez Diaz, "Cabra e Chivo" por 10.000 escudos, FJC.	Vasquez Diaz			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	9 de novembro	Pedido de aquisição de escultura em bronze do escultor Raul Xavier por 5.000 escudos, FJC	Raul Xavier			Aquisição	Barata Foyo
1954	Expedida	11 de novembro	Pedido de aquisição de livros para a biblioteca do museu.				Aquisições para o museu	Barata Foyo
1954	Expedida	26 de novembro	Carta ao Diretor Geral das Belas-A. Referindo a existência de várias obras de pintura, escultura e mobiliário que poderiam ser dispensadas para outros museus.	Barata Foyo (director)			direção	Barata Foyo
1954	Expedida	26 de novembro	Pedido de verba para catálogo.				direção	Barata Foyo
1954	Expedida	11 de dezembro	Pedido de verba para fundição de esculturas da autoria de Soares dos Reis	Soares dos Reis (fundição de peças)			Aquisição	Barata Foyo

1954	Expedida	10 de dezembro	Pedido de aquisição de um quadro do pintor Costa Júnior "Ria de Aveiro" (0.39x0.46) por 3.000 euros, FJC.	Costa Júnior			Aquisição	Barata Feyo
1954	Expedida	10 de dezembro	Pedido de aquisição de escultura em bronze do escultor Raul Xavier por 5.000 escudos, FJC	Raul Xavier			Aquisição	Barata Feyo
1954	Expedida	10 de dezembro	Pedido de aquisição de um quadro de Eduardo Freire "Paisagem" (0.38x0.46), 2.000, FJC	Eduardo Freire			Aquisição	Barata Feyo
1954	Expedida	10 de dezembro?	Pedido de formalização da proposta de venda do Autorretrato do pintor Sousa Lopes, por Dr. José de Bragança.	Sousa Lopes			Aquisição	Barata Feyo
1954	Expedida	30 de dezembro	Pedido de verba para fundição de esculturas da autoria de Soares dos Reis	Soares dos Reis (fundição de peças)			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	20 de janeiro	Pedido de definição dos objetos de maior valor. - Museu Nacional de Arte Antiga				Outras instituições	Barata Feyo
1954	Recebida	10 de março	Autorização de aquisição do quadro de Luís Salvador, "O fim do dia" por 2.000 escudos.	Luiz Salvador			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	11 de março	Autorização de aquisição de bronze de Teixeira Lopes, Sobrinho, por 8.000 escudos.				Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	20 de março	Autorização de aceitação do quadro a óleo "A porta do Ferrador" da autoria de Sylvia Aguiar Santos, oferta da própria ao MNSR.				Oferta	Barata Feyo
1954	Recebida	14 de maio	Carta de C. J. Chambers (será Carlos Ramos?) a Barata Feyo.					Barata Feyo
1954	Recebida	24 de maio	Autorização de aquisição de quadro de Manuel Bentes, Natureza-Morta, por 6.000 escudos.	Manuel Bentes			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	3 de junho	Carta de Max Braumman a Barata Feyo (quadro "Procissão")	Max Braumman			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	5 de junho	Inquérito e estudo de eficiência dos serviços públicos				Museu	Barata Feyo
1954	Recebida	8 de junho	Autorização para a aquisição de cortinas 1.775.				Aquisições para o museu	Barata Feyo
1954	Recebida	29 de junho	Carta de C. J. Chambers (empresa de transporte) a Barata Feyo.				Museu	Barata Feyo
1954	Recebida	30 de julho	Telegrama de Diogo de Macedo felicitando a reabertura do Museu.				Museu	Barata Feyo
1954	Recebida	agosto	Carta de Raul Xavier a Barata Feyo agradecendo a oferta que lhe fez de lhe enviar um trabalho.	Raul Xavier			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	7 de agosto	Autorização de aquisição do quadro "Rua Bretã", António Carneiro por 6,000 escudos.	António Carneiro			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	9 de agosto	Autorização de aquisição de "Retrato de minha filha", António Sampaio, 6.000 escudos.	António Sampaio			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	9 de agosto	Autorização de aquisição de "Procissão", Max Braumann, 6.000 escudos.	Max Braumann			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	8 de setembro	Carta da Academia Nacional de Belas-Artes ao MNSR: Exposição em Paris no Louvre de Peças de Ourivesaria Civil.				Exposição	Barata Feyo
1954	Recebida	9 de outubro	Autorização de aquisição de "Cemitério da Cartuxa de Miraflores", F.M. Cartuxo, 3.500 escudos.	F.M.Cartuxo			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	11 de outubro	Autorização de aquisição de "Cabra y Chivo", Vasquez Diaz, 10.000 escudos.	Vasquez Diaz			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	11 de outubro	Autorização de aquisição de aguarela de Armando Machado, 3.000 escudos.	Armando Machado			Aquisição	Barata Feyo
1954	Recebida	23 de outubro	Carta da Academia Nacional de Belas-Artes ao MNSR: Exposição em Paris no Louvre de Peças de Ourivesaria Civil.				Exposição	Barata Feyo

1954	Recebida	12 de novembro	Autorização de aquisição de escultura em bronze, escultor Raul Xavier, 5.000 escudos.	Raul Xavier			Aquisição	Barata Foyo
1954	Recebida	11 de dezembro	Autorização de aquisição de “Ria de Aveiro”, Pintor Costa Junior, 3.000 escudos.	Costa Júnior			Aquisição	Barata Foyo
1954	Recebida	11 de dezembro	Autorização de aquisição de “Paisagem”, Luciano Freire, 2.000 escudos.	Luciano Freire			Aquisição	Barata Foyo
1954	Recebida	7 de dezembro	Proposta de venda do autorretrato do pintor Adriano Sousa Lopes, 2.500 escudos por José de Bragança	Adriano Sousa Lopes			Aquisição	Barata Foyo
1954	Recebida	31 de dezembro	Autorização de despesa de 10.000 escudos para a fundição da peça “Riqueza” do escultor Soares dos Reis.	Soares dos Reis			Aquisição	Barata Foyo
1954	Recebida	31 de dezembro	Autorização de despesa de 10.000 escudos para a fundição da peça “História” do escultor Soares dos Reis.	Soares dos Reis			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	A seguir a 17/02	Carta de Barata Foyo a Fernando Lanhas acerca da impossibilidade de aquisição de uma obra de pintura de “um seu amigo” (Nadir Afonso).	Nadir Afonso			Recusa	Barata Foyo
1955	Expedida	19 de fevereiro	Carta de Barata Foyo ao Diretor Geral das Belas-Artes.				direção	Barata Foyo
1955	Expedida	A seguir a 19/02	Carta de Barata Foyo ao Diretor do Museu José Malhoa explicando a impossibilidade de empréstimo das peças.				Outras instituições	Barata Foyo
1955	Expedida	19 de fevereiro 44	Memória – condições do MNSR.				Museu	Barata Foyo
1955	Expedida	9 de fevereiro	Carta do Diretor do Museu José Malhoa a Barata Foyo				Outras instituições	Barata Foyo
1955	Expedida	12 de março	Pedido de aquisição de autorretrato de Sousa Lopes, 2.500 escudos, FJC.	Sousa Lopes			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	12 de março	Pedido de aquisição de quadro de Luciano Freire, Paisagem, 2.000 escudos, FJC	Luciano Freire			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	19 de abril	Doc. De BF ao Diretor Geral das BA que refere o desejo de enriquecer o património do estado e pede autorização para fazer a exposição no museu do retrato da duquesa de Bragança, Dona Catarina (pintor Augusto Tavares).				direção	Barata Foyo
1955	Expedida	23 de abril	Pedido de aquisição de autorretrato de Sousa Lopes, 2.500 escudos, FJC.	Sousa Lopes			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	28 de abril	Pedido de aquisição de “Ribeira de Santarém”, Jaime Murteira, 3.000 escudos, FJC.	Sousa Lopes			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	28 de abril	Pedido de aquisição de “As visitas” de Augusto Gomes, 10.000 escudos, FJC.	Augusto Gomes			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	28 de abril	Pedido de aquisição de “Serra Amarela” (Paradamente), António José Fernandes, 1.400 escudos, FJC.	António José Fernandes			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	28 de abril	Pedido de aquisição de Paisagem de Lauro Corado, 6.000 escudos, FJC.	Lauro Corado			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	23 de julho	Pedido de aquisição de retrato do século XVIII (não assinado, da escola francesa, pertença de um colecionador), FJC.	Não assinado			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	5 de julho	Biombos japoneses “Nambam” + info. à frente no mesmo ano (livro)	Biombos japoneses			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	5 de julho	Coleção Alfredo Queirós + info à frente no mesmo Livro.	Coleção Alfredo Queirós			Aquisição	Barata Foyo
1955	Expedida	26 de julho	Pedido de aquisição de “Semana Sta. Em Sevilha”, da autoria de Martin Maqueda, 4.000 escudos, FJC	Martin Maqueda			Aquisição	Barata Foyo

1955	Expedida	26 de julho	Pedido de aquisição de bronze, escultor Frago, 8.000 escudos, FJC.	João Frago			Aquisição	Barata Fayo
1955	Expedida	26 de julho	Pedido de aquisição de quadro "Flores", pintor Joaquim Pinho Dinis, 1.200,00 escudos, FJC.	Joaquim Pinho Dinis			Aquisição	Barata Fayo
1955	Expedida	S/ data	Carta a Miguel Torga, busto da autoria de Luís Fernandes.	Luis Fernandes			Aquisição	Barata Fayo
1955	Expedida	27 de agosto	Carta de Barata Fayo a Diogo de Macedo a agradecer a oferta.	Diogo de Macedo			Oferta	Barata Fayo
1955	Expedida	24 de setembro	Carta ao Diretor do Museu José Malhoa				Outras instituições	Outras instituições
1955	Expedida	21 de outubro	Pedido de aquisição de um quadro a óleo "Alto dos 7 moinhos", João Navarro Hogan, 3.500,00 escudos, FJC	João Navarro Hogan			Aquisição	Barata Fayo
1955	Expedida	16 de novembro	Pedido de aquisição de "O debate", óleo, Cândido Costa Pinto, 6.000,00, FJC.	Cândido Costa Pinto			Aquisição	Barata Fayo
1955	Expedida	24 de novembro	Pedido de aquisição de busto em bronze, "cabeça de rapariga", Dario Augusto Oliveira Boaventura, 2.000, FJC.	Dario Augusto Oliveira Boaventura			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	5 de fevereiro	Carta de Vasquez Diaz a Barata Fayo	Vasquez Diaz			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	5 de fevereiro	Autorização de aquisição de quadro "Ria de Aveiro", Costa Júnior, 3.000 escudos.	Costa Júnior			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	23 de fevereiro	Pedido de visita de estudo do diretor da escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, J. de Sousa Caldas.				Outras instituições	Barata Fayo
1955	Recebida	3 de março	Carta de J. Sousa Caldas a agradecer a visita de estudo ao museu.	Sousa Caldas			Museu	Barata Fayo
1955	Recebida	24 de fevereiro	Carta de Fernando Lanhas a Barata Fayo identificando o seu "amigo" N. Afonso/ dando conhecimento de que a venda do quadro ficaria sem efeito.	Fernando Lanhas (carta)			Recusa	Barata Fayo
1955	Recebida	15 de março	Autorização de aquisição de auto-retrato de Sousa Lopes, 2.000 escudos.	Sousa Lopes			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	15 de março	Autorização de aquisição de quadro de Luciano Freire, Paisagem, 2.000 escudos.	Luciano Freire			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	6 de abril	Carta da Associação de Amigos do Porto que refere o envio do quadro "Magia do Sorriso", do pintor português Pedro de Figueiredo.	Pedro de Figueiredo			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	26 de abril	Autorização de despesa de 2.500 escudos na aquisição de autorretrato de Sousa Lopes.	Sousa Lopes			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	30 de abril	Autorização de aquisição de "As Visitas" por 10.000 escudos.	Augusto Gomes			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	30 de abril	Autorização de aquisição de "Ribeira de Santarém" por 3.000 escudos.	Jaime Murteira			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	30 de abril	Autorização de aquisição de "Serra Amarela" (Paradamente) por 1.400 escudos.	José Fernandes			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	30 de abril	Autorização de aquisição de "Paisagem", por 6.000 escudos	Lauro Corado			Aquisição	Barata Fayo
1955	Recebida	16 de maio	Cedência das obras "Natureza-Morta" de Eduardo Viana e "Casas da Malakoff" de Dordio Gomes para a III Bienal de Arte Moderna de S. Paulo.				Exposição	Barata Fayo
1955	Recebida	20 de maio	Autorização de cedência temporária de "Natureza-Morta" e Casas de Malakoff para a Bienal do Brasil				Exposição	Barata Fayo
1955	Recebida	28 de maio	Confirmação da venda pela Academia e Galeria Dominguez Alvarez do quadro "Alto dos 7 moinhos"	João Navarro Hogan			Aquisição	Barata Fayo

1955	Recebida	23 de julho	Carta de Cândido Costa Pinto a informar o envio do quadro “O debate” expondo também as particularidades desta pintura.	Cândido Costa Pinto			Aquisição	Barata Foyo
1955	Recebida	29 de julho	Autorização de aquisição de “Flores” de Joaquim Pinho Diniz, 1.200 escudos.	Joaquim Pinho Diniz			Aquisição	Barata Foyo
1955	Recebida	29 de julho	Autorização de aquisição de quadro “Semana Santa em Sevilha”, Martin Maqueda, 4.000 escudos.	Martin Maqueda			Aquisição	Barata Foyo
1955	Recebida	29 de julho	Autorização de aquisição de “Cabeça de Rapaz”, Júlio Pina, 3.000 escudos.	Júlio Pina			Aquisição	Barata Foyo
1955	Recebida	29 de julho	Autorização de aquisição de cabeça em bronze, da autoria do escultor Fragoso, 8.000 escudos.	Escultor Fragoso			Aquisição	Barata Foyo
1955	Recebida	12 de agosto	Carta de Cândido Costa Pinto a solicitar o aviso de recepção da sua pintura.	Cândido Costa Pinto			Aquisição	Barata Foyo
1955	Recebida	10 de setembro	Aceitação do quadro “Magia do Sorriso” da autoria de Pedro de Figueiredo (Amigos do Museu).	Pedro de Figueiredo			Aquisição	Barata Foyo
1955	Recebida	22 de outubro	Carta do Diretor do Museu José Malhoa a Barata Foyo onde refere a morte de Francisco Franco (mas sem datação da mesma).				Outras instituições	Barata Foyo
1955	Recebida	9 de outubro	Carta de Cândido Costa Pinto a Barata Foyo onde refere a venda de quadros ao museu de arte contemporânea (Lisboa, presumivelmente).	Cândido Costa Pinto			Aquisição	Barata Foyo
1955	Recebida	11 de novembro	Carta de Sarah Vasconcelos Gonçalves a BF propondo a aquisição da obra “Fiandeira”.				Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	9 de fevereiro	Oferta de Dr. Carlos de Passos do trabalho de sua autoria “O mosteiro e a igreja de Santo Tirso.”	Dr. Carlos de Passos			Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	3 de março	Pedido de aquisição de busto em bronze “Retrato de Miguel Torga”, da autoria de Luís Fernandes, 10.000 escudos, FJC.	Luís Fernandes			Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	3 de março	Pedido de aquisição de busto em bronze “Retrato de D. Maria Henriques Oswald” da autoria de Maria Irene Vilar, 8.000 escudos, FJC.	Maria Irene Vilar			Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	3 de março	Pedido de aquisição de quadro a óleo “O debate”, Cândido Costa Pinto, 6.000 escudos, FJC.	Cândido Costa Pinto			Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	29 de junho	Pedido de aquisição de 2 estudos de Veloso Salgado por 10.000 escudos, FJC.	Veloso Salgado			Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	29 de junho	Pedido de aquisição de um quadro a óleo “Raparigas Minhotas”, Agostinho Salgado, 15.000 escudos, FJC.	Agostinho Salgado			Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	29 de junho	Pedido de aquisição de quadro a óleo “Jardim do Luxemburgo-Paris”, da autoria de Teodora Andresen, 5.000 escudos, FJC.	Teodora Andresen			Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	19 de outubro	Pedido de aquisição de “Aspecto de Paris”, Francisco Maia, 7.000 escudos, FJC.	Francisco Maia			Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	15 de novembro	Pedido de aquisição de escultura em alumínio da autoria de Fernando Fernandes, por 10.000 escudos, FJC.	Fernando Fernandes			Aquisição	Barata Foyo
1956	Expedida	6 de dezembro	Pedido de aquisição de escultura de Delfim Maia, 10.000 escudos.	Delfim Maia			Aquisição	Barata Foyo
1956	Recebida	8 de março	Aceitação do quadro “Magia do Sorriso” da autoria de Pedro de Figueiredo (Amigos do Museu).	Pedro de Figueiredo			Aquisição	Barata Foyo
1956	Recebida	8 de março	Autorização de aquisição de quadro a óleo “O debate”, da autoria de Cândido Costa Pinto, por 6.000 escudos.	Cândido Costa Pinto			Aquisição	Barata Foyo

1956	Recebida	8 de março	Autorização de aquisição de busto em bronze “Retrato de Miguel Torga”, da autoria de Luis Fernandes, 10.000 escudos.	Luis Fernandes			Aquisição	Barata Foyo
1956	Recebida	8 de março	Autorização de aquisição de busto em bronze “Retrato de D. Maria Henriques Oswald, da autoria de Maria Irene Vilar, 8.000 escudos.	Maria Irene Vilar			Aquisição	Barata Foyo
1956	Recebida	13 de abril	Carta do Ministério de Educação Nacional (João Couto) que refere o arquiteto Chambert Ramos como diretor da ESBAP.					Barata Foyo
1956	Recebida	15 de abril	Convite de Henrique Santos Júnior para Exposição de Pintura no Ateneu Comercial do Porto.				Exposição	Barata Foyo
1956	Recebida	18 de abril	Carta de Francisco Pires Keil Amaral a BF relatando uma visita desagradável ao museu.				Museu	Barata Foyo
1956	Recebida	26 de maio	Carta da companhia dos caminhos de ferro.					Barata Foyo
1956	Recebida	1 de junho	Doc. Que me fez entender que o artista Agostinho Salgado é também o 2º conservador Agostinho António Salgado de Andrade.					Barata Foyo
1956	Recebida	21 de junho	Carta de Dórdio Gomes a Barata Foyo – empréstimo da obra “Casas de Malakoff” para uma exposição individual no Museu Regional de Évora.				Exposição	Barata Foyo
1956	Recebida	3 de julho	Autorização de aquisição de quadro a óleo “Jardim de Luxemburgo”, Teodora Andresen, 5.000 escudos.	Teodora Andresen			Aquisição	Barata Foyo
1956	Recebida	3 de julho	Autorização de aquisição de dois estudos de Veloso Salgado, 10.000 escudos.	Veloso Salgado			Aquisição	Barata Foyo
1956	Recebida	23 de outubro	Autorização de aquisição de quadro a óleo “Aspecto de Paris”, Francisco Maia, 7.000 escudos.	Francisco Maia			Aquisição	Barata Foyo
1956	Recebida	18 de novembro	Carta de Salazar (Rua Arriaga, 12, 2º esquerdo, Lisboa) a BF perguntando qual o interesse do museu na aquisição de dois xerafins (ouro)					Barata Foyo
1956	Recebida	12 de dezembro	Este documento diz respeito à entrada e inventariação das peças no museu.				Museu	Barata Foyo
1956	Recebida	20 de dezembro	Carta da associação dos Amigos do Museu pedindo ao MNSR que organizasse sessões de cinema à imagem do Museu de Arte Antiga.				Museu	Barata Foyo
1957	Expedida	18 de janeiro	Carta de Barata Foyo a Waldemar da Costa Guimarães informando que o seu quadro e o de José Tagarro já estão no Museu.	Waldemar da Costa e José Tagarro				Barata Foyo
1957	Expedida	18 de janeiro	Carta de Barata Foyo a Júlio Santos informando que o seu quadro e o de José Tagarro já está no Museu.	Júlio Santos e José Tagarro				Barata Foyo
1957	Expedida	3 de fevereiro	Referência às entidades a quem se destinam os exemplares do catálogo. Obras Diversas do Museu Nacional Soares dos Reis. PT e internacionais				Museu	Barata Foyo
1957	Expedida	23 de março	Oferta de D. Maria Feliciano O. S. C. Oliveira de dois quadros da autoria da artista Sofia de Sousa.				Oferta	Barata Foyo
1957	Expedida	27 de março	Pedido de aquisição de pintura “Pescador”, Júlio Santos, 10.000 escudos, FJC. (Autorizado a 4 de abril de 57)	Júlio Santos			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	27 de março	Pedido de aquisição de pintura “Auto-Retrato”, José Tagarro, 8.000 escudos, FJC. (Autorizado a 4 de abril de 57.)	José Tagarro			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	27 de março	Pedido de aquisição de pintura “Composição” de Waldemar Costa, 5.000 escudos, FJC.	Waldemar da Costa			Aquisição	Barata Foyo

1957	Expedida	27 de março	Pedido de aquisição de “Nocturno”, Mendes da Silva, 5.000 escudos FJC.	Mendes da Silva			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	2 de abril	Autorização de envio da moldagem em gesso da estátua “Música” de Soares dos Reis pedido pelo director do MNAC.	Soares dos Reis			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	28 de abril	Descrição histórica e museográfica do MNSR.				Museu	Barata Foyo
1957	Expedida	7 de julho	Pedido de aquisição de um desenho “Sumi” - Paisagem do Japão “Kaminuda” do Dr. Hirosuke Watanuki, 3.500 escudos, FJC.	Hirosuke Watanuki			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	7 de julho	Pedido de aquisição de vaso de cerâmica, Hein Semke, 2.000 escudos, FJC.	Hein Semke			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	7 de julho	Pedido de aquisição de uma pintura (Paisagem) “Terras Benditas”, Falcão Trigoso, 10.000 escudos, FJC.	Falcão Trigoso			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	7 de julho	Pedido de aquisição de desenho Rio Douro - “Cais de Monchique” da autoria do Prof. Manuel Rodrigues, 2.000 escudos, FJC.	Manuel Rodrigues			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	26 de julho	Novo roteiro do Museu.				Museu	Barata Foyo
1957	Expedida	26 de setembro	Pedido de aquisição de óleo de Eduardo de Moura “um interior numa taberna d'aldeia” (28,5x33), 6.000 escudos, FJC.	Eduardo Moura			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	27 de outubro	Pedido de autorização do aguarelista Alberto Souza – cedência de obra para exposição – Transporte pela “empresa Costa Ramos”	Alberto de Souza				Barata Foyo
1957	Expedida	27 de outubro	Oferta dos serviços de informação do livro “Fine Art Reproductions Old and Modern Masters”				Catálogo	Catálogo
1957	Expedida	16 de novembro	Pedido de aquisição de quadro a óleo, tábua, Ezequiel Pereira “Paisagem” (16,5x22,5), 5.000 escudos, FJC.	Ezequiel Pereira			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	16 de novembro	Pedido de aquisição de 5 esboços de Soares dos Reis, em bronze fundido, 9.900 escudos, FJC.	Soares dos Reis			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	10 de novembro	Pedido de aquisição de uma “Cabeça”, Gustavo Bastos, 8.000 escudos, FJC.	Gustavo Bastos			Aquisição	Barata Foyo
1957	Expedida	21 de dezembro	Documento que atesta que José Rosas era conservador de ourivesaria.				Museu	Barata Foyo
1957	Expedida	21 de dezembro	Pedido de aquisição de quadro a óleo, Guilherme Filipe (0.74x0.52), 10.000 escudos, FJC.	Guilherme Filipe			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	9 de janeiro	Autorização de aquisição de seis estudos moldados em gesso do escultor Roque Gameiro, que a família deseja oferecer ao museu.	Roque Gameiro			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	8 de fevereiro	Carta da direção Geral do Ensino superior a rejeitar um pedido de aquisição de uma escultura em alumínio de Fernando Fernandes “Veado”	Fernando Fernandes			Recusa	Barata Foyo
1957	Recebida	18 de março	Carta do diretor do Museu José Malhoa.				Outras instituições	Barata Foyo
1957	Recebida	2 de abril	Autorização de aquisição da pintura “Nocturno”, Mendes da Silva, 5.000 escudos.	Mendes da Silva			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	2 de abril	Autorização de aquisição da pintura “Composição” de Waldemar Costa, 5.000 escudos, FJC.	Waldemar da Costa			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	2 de abril	Autorização de aquisição da pintura Pescador, Júlio Santos, 10.000 escudos	Júlio Santos			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	2 de abril	Autorização de aquisição da pintura “Auto- Retrato”, José Tagarro, 8.000 escudos, FJC.	José Tagarro			Aquisição	Barata Foyo



1957	Recebida	5 de abril	Carta da Rádio Universitária a elogiar o catálogo editado por BF das obras do MNSR.				Rádio Universitária	Barata Foyo
1957	Recebida	15 de abril	Pedido de empréstimo de obras de Columbano (Museu José Malhoa, Dir. António Montês).				Exposição	Barata Foyo
1957	Recebida	28 de abril	Carta de agradecimento pelo catalogo – Wanda Svevo Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal de S. Paulo.				Catálogo	Barata Foyo
1957	Recebida	10 de maio	Confirmação de assinatura da revista “Recorte”				Revista Recorte	Barata Foyo
1957	Recebida	11 de maio	Pedido de cedência de obra para exposição de homenagem de Falcão Trigoso.				Exposição	Barata Foyo
1957	Recebida	17 de abril	Pedido de cedência de peça para I salão de Independentes, Braga. (Busto Álvaro Miranda).				Exposição	Barata Foyo
1957	Recebida	8 de junho	Carta do diretor do Museu José Malhoa.				Outras instituições	Barata Foyo
1957	Recebida	9 de junho	Carta do diretor do Museu José Malhoa.				Outras instituições	Barata Foyo
1957	Recebida	15 de junho	Carta do diretor do Museu José Malhoa.				Outras instituições	Barata Foyo
1957	Recebida	7 de julho	Envio do Brasil de um exemplar da obra “L’art Baroque au Bresil”				Catálogo	Barata Foyo
1957	Recebida	9 de julho	Autorização de aquisição de um desenho “Sumi” - Paisagem do Japão “Kaminuda”.	Hirosuke Watanuki			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	9 de julho	Autorização de aquisição do vaso de cerâmica, Hein Semke, 2.000 escudos	Hein Semke			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	9 de abril	Autorização de aquisição de Rio Douro - “Cais de Monchique”.	Manuel Rodrigues			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	9 de abril	Autorização de aquisição de uma pintura-paisagem “Terras Benditas”, Falcão Trigoso.	Falcão Trigoso			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	27 de julho	Documento descritivo do Museu Nacional de Arte Antiga.				Outras instituições	Barata Foyo
1957	Recebida	1 de outubro	Autorização de aquisição do quadro a óleo “um interior numa taberna d'aldeia”, Eduardo Moura, 6.000 escudos	Eduardo Moura			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	25 de novembro	Autorização de aquisição de uma “Cabeça” da autoria do escultor Gustavo Bastos, 8.000 escudos.	Gustavo Bastos			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	25 de novembro	Autorização de aquisição de um quadro a óleo – tábuas - Ezequiel Pereira, 5.000 escudos.	Ezequiel Pereira			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	25 de novembro	Autorização de aquisição de 5 esbocetos, bronze fundido, Soares dos Reis, 9.900 escudos.	Soares dos Reis			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	25 de novembro	Autorização de aquisição de peça em bronze “Ismael”, Augusto Santo.	Augusto Santo			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	29 de novembro	Documento enviado através do British Council acerca de um curso de conservação de pintura em Londres.				Curso de Conservação em Londres	Barata Foyo
1957	Recebida	20 de dezembro	Carta de Alberto de Souza a agradecer o empréstimo da obra para exposição na FCGulbenkian.				Exposição	Barata Foyo
1957	Recebida	28 de dezembro	Autorização de aquisição de quadro a óleo de Guilherme Filipe, 10.000 escudos.	Guilherme Filipe			Aquisição	Barata Foyo
1957	Recebida	31 de dezembro	Carta de Alberto de Souza a pedir novamente empréstimo da obra para exposição dos quadros recusados pela exposição de artistas pt da Gulbenkian.				Exposição	Barata Foyo
1958	Expedida	4 de janeiro	Acolhimento e propaganda no MNSR				Museu	Barata Foyo
1958	Expedida	11 de janeiro	Impossibilidade de proposta de aquisição de “família” de Dórdio Gomes.	Dórdio Gomes			Falta de verba para aquisição	Barata Foyo

1958	Expedida	20 de fevereiro	Pedido de aquisição de 2 estudos de "Lucienne" de Francisco Franco, barro cozido.	Francisco Franco			Aquisição	Barata Foyo
1958	Expedida	23 de fevereiro	Pedido de aceitação de dois quadros e óleo e 4 desenhos, oferta de Abel Moura, da autoria de seu pai Tomaz Moura.	Tomaz Moura			Aquisição	Barata Foyo
1958	Expedida	23 de fevereiro	Agradecimento da oferta feita por Abel Moura. "Muito penhorado (...)"	Tomaz Moura			Oferta	Barata Foyo
1958	Expedida	10 de março	Carta de Barata Foyo a Guilherme Ferreira da Silva – quadro do ator Ferreira da Silva pintado por Ramalho.	António Ramalho				Barata Foyo
1958	Expedida	10 de março	Carta de Barata Foyo ao Director Geral das Belas-Artes - quadro do ator Ferreira da Silva pintado por Ramalho.	António Ramalho				Barata Foyo
1958	Expedida	14 de março	Convite da Direção G. das Belas-Artes para a inauguração da Exposição Itinerante de algumas obras do Museu de Arte Contemporânea				Exposição	Barata Foyo
1958	Expedida	5 de abril	Agradecimento da oferta feita por Pedro de Figueiredo "Magia do Sorriso". "Muito penhorado (...)"	Pedro de Figueiredo				Barata Foyo
1958	Expedida	25 de abril	<i>Exposição de Arte Itinerante de algumas obras do Museu Nacional de Arte Contemporânea, levada a efeito, nesta cidade e neste museu.</i>				Exposição	Barata Foyo
1958	Expedida		Documento MNSR (não está datado).				Museu	Barata Foyo
1958	Expedida	22 de maio	Carta de Barata Foyo ao Diretor Geral das Belas-Artes – recusando empréstimo de obras de valor para exposição em Amarante.				Exposição	Barata Foyo
1958	Expedida	12 de junho	Carta transcrita de Teixeira Lopes pedindo empréstimo de obras de escultores nascidos em Gaia.				Exposição	Barata Foyo
1958	Expedida	17 de julho	Documento (síntese) do MNSR.				Museu	Barata Foyo
1958	Expedida	30 de abril	Pedido de aceitação de legado ao Museu de retrato a óleo de Carlos de Passos, da autoria de João Augusto Ribeiro.	João Augusto Ribeiro				Barata Foyo
1958	Expedida	4 de outubro	Cedência de quadros para exposição retrospectiva de Armando Bastos no SNI. (IMG 1817)				Exposição	Barata Foyo
1958	Expedida	29 de novembro	Construção do Teatro da Verdura (ideia original de Vasco Valente (IMG. 1818+1819) + ampliação de um lado a nascente do museu.				Museu	Barata Foyo
1958	Expedida	3 de dezembro	Pedido de aquisição de uma pintura "Auto-Retrato" da autoria de Guilherme Camarinha, 10.000 escudos, FJC.	Guilherme Camarinha			Aquisição	Barata Foyo
1958	Expedida	19 de dezembro	Transcrição de Carta de António Montês (Museu José Malhoa) dirigida ao MNSR.				Outras instituições	Barata Foyo
1958	Recebida	10 de janeiro	Carta de Alberto Souza a Barata Foyo a agradecer empréstimo da obra.	Alberto de Souza				Barata Foyo
1958	Recebida	6 de fevereiro	Carta de Alberto Souza a Barata Foyo a agradecer empréstimo da obra.	Alberto de Souza				Barata Foyo
1958	Recebida	18 de março	Autorização de aceitação de dois óleos e 4 desenhos a carvão de Tomaz Moura	Tomaz Moura			Aquisição	Barata Foyo
1958	Recebida	15 de março	Autorização de despesa de 6.000 escudos na aquisição de óleo de João Carlos.	João Carlos			Aquisição	Barata Foyo
1958	Recebida	21 de março	Autorização de aquisição de prova em barro cozido da cabeça intitulada "Lucienne", 20.000 escudos, Francisco Franco.	Francisco Franco			Aquisição	Barata Foyo

1958	Recebida	29 de março	Proposta de aquisição de um retrato a óleo pintado por António Ramalho – Parecer.	António Ramalho			Aquisição	Barata Foyo
1958	Recebida	5 de abril	Carta de Guilherme Ferreira da Silva Campos a BF.	António Ramalho				Barata Foyo
1958	Recebida	11 de junho	Autorização de aquisição de quadro a óleo da autoria de Sousa Felgueiras, 6.000 escudos	Sousa Felgueiras			Aquisição	Barata Foyo
1958	Recebida	27 de setembro	Autorização de aceitação para o Estado do retrato a óleo do Dr. Carlos de Passos, legado por seu testamento para fazer parte do Museu pintado por João Augusto Ribeiro.				Aquisição	Barata Foyo
1958	Recebida	7 de outubro	Autorização de cedência temporária quadros de Armando Bastos para Exposição retrospectiva no SNI				Exposição	Barata Foyo
1958	Recebida	21 de outubro	Verba para construção de um teatro da verdura nos jardins que rodeiam o Palácio das Carrancas.				Museu	Barata Foyo
1958	Recebida	5 de dezembro	Autorização de aquisição de pintura de Guilherme Camarinha.	Guilherme Camarinha			Aquisição	Barata Foyo
1958	Recebida	13 de dezembro	Carta do diretor do Museu José Malhoa.				Outras instituições	Barata Foyo
1959	Expedida	11 de janeiro	Envio da fotografia da pintura de oferta da pintura do pintor F. Ruiz Ferrandiz	Ruiz Ferrandis				Barata Foyo
1959	Expedida	6 de fevereiro	Pedido de aquisição de “Aspecto de Paris”, Carlos Carneiro, 6.000 escudos, FJC.	Carlos Carneiro			Aquisição	Barata Foyo
1959	Expedida	15 de fevereiro	Subsidio da Gulbenkian para construção /obras do Teatro da Verdura e galeria de escultura moderna.				Museu	Barata Foyo
1959	Expedida	15 de fevereiro	Subsidio da Gulbenkian para construção /obras do Teatro da Verdura e galeria de escultura moderna.				Museu	Barata Foyo
1959	Expedida	19 de fevereiro	Carta de agradecimento a Ruiz Ferrandis.	Ruiz Ferrandis			Outras instituições	Barata Foyo
1959	Expedida	18 de abril	Cara de BF ao DGEBSA que reflete as boas relações existentes entre o Museu e o Museu José Malhoa.				Museu	Barata Foyo
1959	Expedida	30 de abril	Documento referente ao quadro técnico do MNSR.					Barata Foyo
1959	Expedida	14 de junho	Oferta do óleo de Artur Loureiro pela família do Dr. Joaquim Madureira.	Artur Loureiro				Barata Foyo
1959	Expedida	3 de julho	Documento que afirma a necessidade de obras nas salas expositivas do museu e refere uma exposição de Amadeu Sousa Cardoso.				Museu + exposição	Barata Foyo
1959	Expedida	14 de julho	Autorização de realização do “Salão dos Novíssimos” promovido pelo SNI.				Exposição	Barata Foyo
1959	Expedida	19 de julho	Carta de Barata Foyo a pedir permissão para entregar a direção do museu a um dos seus conservadores. (IMG. 1808)				direção	Barata Foyo
1959	Expedida	31 de julho	Documento relativo ao Teatro da Verdura.				Museu	Barata Foyo
1959	Expedida	28 de agosto	Pedido de aquisição de quadro (pastel) de Sousa Pinto, 8.000 escudos, FJC.	Sousa Pinto			Aquisição	Barata Foyo
1959	Expedida	4 de setembro	Pedido de aquisição de Peça de Soares dos Reis, “O trabalho”, 9.000/10.000 escudos, FJC.	Soares dos Reis			Aquisição	Barata Foyo
1959	Expedida	17 de outubro	Impossibilidade de incorporação de três quadros do pintor Passos Salgado na coleção do Museu.	Passos Salgado			Falta de verba para aquisição	Barata Foyo
1959	Recebida	24 de janeiro	Pedido de réplica de Pousão pelo director do Museu Malhoa.				Outras instituições	Barata Foyo
1959	Recebida	10 de fevereiro	Autorização de aquisição de “Aspecto de Paris” Carlos Carneiro, 6.000 escudos, FJC.	Carlos Carneiro			Aquisição	Barata Foyo

1959	Recebida	27 de janeiro	Convite para exposição dos autodidatas Jaime Palmela, Udo Kozle e Alberto Guimarães.				Exposição	Barata Foyo
1959	Recebida	14 de fevereiro	Autorização de aceitação da oferta do pintor F. Ruiz Ferrandiz.	Ruiz Ferrandis			Oferta	Barata Foyo
1959	Recebida	16 de fevereiro	Carta de Ruiz Ferrandis a Barata Foyo.	Ruiz Ferrandis				Barata Foyo
1959	Recebida	19 de fevereiro	Estudo de ampliação do MNSR e do Teatro da Verdura - Pedido especial do Dr. Manuel de Figueiredo custeado pela Gulbenkian.				Museu	Barata Foyo
1959	Recebida	5 de março	Pedido de cedência da obra do pintor D'Assunção "Meditação II" para figurar numa exposição de artistas modernos de S. Francisco Califórnia e outros museus americanos.	Manuel de Assumpção				Barata Foyo
1959	Recebida	1 de março	Carta do Diretor do Museu José Malhoa a Barata Foyo				Outras instituições	Barata Foyo
1959	Recebida	21 de março	Autorização de cedência do quadro "Meditação II"	Manuel de Assumpção				Barata Foyo
1959	Recebida	4 de abril	Carta de Ana Moraes Frias – quadro a óleo deixado em testamento de Fausto Gonçalves.	Fausto Gonçalves				Barata Foyo
1959	Recebida	2 de maio	Carta do Diretor do Museu José Malhoa a Barata Foyo				Outras instituições	Barata Foyo
1959	Recebida	20 de maio	Aceitação do quadro a óleo da autoria de Fausto Gonçalves.	Fausto Gonçalves			Aquisição	Barata Foyo
1959	Recebida	14 de maio	Carta da Direção dos Museus de França.				Outras instituições	Barata Foyo
1959	Recebida	12 de junho	Carta/ Convite "Exposição Retrospectiva de Amadeu Sousa Cardoso" no Museu.				Museu	Barata Foyo
1959	Recebida	9 de julho	Salão dos Novíssimos, SNI.				Exposição	Barata Foyo
1959	Recebida	14 de julho	Autorização de realização do "Salão dos Novíssimos" promovido pelo SNI.				Exposição	Barata Foyo
1959	Recebida	8 de agosto	Impossibilidade de repetição da exposição "Salão dos Novíssimos" em virtude da seleção de obras para a representação portuguesa na Bienal de Arte Moderna de S.Paulo.				Exposição	Barata Foyo
1959	Recebida	21 de agosto	Exposição SNI – Josepha de Ayalla ou Josepha de Obidos				Exposição	Barata Foyo
1959	Recebida	29 de agosto	Autorização de aquisição de um quadro (pastel), de Sousa Pinto, 8.000 escudos.	Sousa Pinto			Aquisição	Barata Foyo
1959	Recebida	29 de agosto	Autorização de aquisição de peça em bronze, da autoria do escultor Soares dos Reis, "O trabalho", 10.000 escudos.	Soares dos Reis			Aquisição	Barata Foyo
1959	Recebida	29 de setembro	Carta do SNI – Atestando a entrega do quadro "Os Cavaleiros".				Exposição	Barata Foyo
1959	Recebida	10 de outubro	Carta de Alberto Souza a Barata Foyo – para avaliação de obra de Luís de Almeida.	Luís de Almeida				Barata Foyo
1959	Recebida	6 de outubro	Carta da Rádio Televisão Portuguesa a solitar a filmagem dos quadros de Pousão.				Rádio Televisão Portuguesa	Barata Foyo
1959	Recebida	9 de outubro	Pedido de realização do "Salão dos Novíssimos", SNI				Exposição	Barata Foyo
1959	Recebida	20 de outubro	Autorização de realização do "Salão dos Novíssimos" promovido pelo SNI.				Exposição	Barata Foyo
1960	Expedida	14 de janeiro	Pedido de aquisição de duas telas de Ângelo Lupi, (Retratos dos Viscondes de Pernes) 70.000 escudos, FJC.	Ângelo Lupi			Aquisição	Barata Foyo
1960	Expedida	3 de fevereiro	Cedência da obra "Retrato de Criança" para exposição retrospectiva de Diogo de Macedo do artista promovida pelo SNI.				Exposição	Barata Foyo

1960	Expedida	25 de fevereiro	Carta de BF ao DG dos Edifícios e Monumentos Nacionais falando dos problemas de humidade e apresentando soluções.				Museu	Barata Feyo
1960	Expedida	25 de fevereiro	Carta que permite a exposição dos Artistas Berlineses no Museu.				Exposição	Barata Feyo
1960	Expedida	10 de março	Pedido de aquisição de quadro "Natureza Morta" do pintor português Eduardo Teixeira.	Eduardo Teixeira			Aquisição	Barata Feyo
1960	Expedida	10 de março	Autorização de aquisição de quadros de Miguel Ângelo Lupi.	M. Ângelo Lupi			Aquisição	Barata Feyo
1960	Expedida	15 de março	Carta de BF anunciando ao DGESBA a publicação da portaria que nomeia Dr. Manuel de Figueiredo diretor do museu.				direção	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	29 de março.	Pedido de aquisição de um quadro "O negro" da autoria de J. Correia, FJC.	João Correia			Aquisição	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	29 de março	Documento que anuncia a cerimónia de tomada de posse do Dr. Manuel de Figueiredo como diretor do Museu				direção	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	29 de março	Agradecimento ao Jornal de Notícias pela publicação de tomada de posse.				direção	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	13 de abril	Documento que comprova que Manuel de Figueiredo já era funcionário do Museu antes de ser eleito seu diretor.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	30 de abril	Exposição "Berlim- Oeste" // Novíssimos SNI				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	14 de maio	Carta de MF à Comissão Org. da II Exposição dos Alunos da ESBAP- empréstimo de "Casas de Malakoff", Dórdio Gomes.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	15 de maio	Exposição Extraescolar dos alunos da ESBAP – Coimbra e Lisboa.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	28 de maio	Pedido de aquisição de quadro "Enterro" de Neves de Sousa, 8.000 escudos, FJC.	Neves de Sousa			Aquisição	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	14 de julho	Carta de Manuel de Figueiredo aos "Amigos do Porto" em que se refere aos funcionários do Museu como os "meus colaboradores".				direção	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	20 de julho	Adiamento da exposição "Berlim Oeste" para novembro.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	23 de julho	Carta do Diretor à CMP – Coleção de Pintura camarária.					Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	?	Carta do diretor ao engenheiro Santos Simões (azulejaria?) alegando dificuldades económicas que impossibilitam a aquisição.					Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	15 de setembro	Carta do Diretor a Manuel Cunha informando que o Pintor António Carneiro já está largamente representado na coleção do Museu.	António Carneiro				Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	28 de setembro	Carta do Diretor ao DGESBA informando que o museu só possui o Autorretrato de Sousa Lopes.				direção	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	20 de outubro	Carta à DGESBA solicitando a autorização de cedência de "Casas de Malakoff" de Dórdio Gomes para a inauguração da IX Exposição Magna da Escola.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	20 de outubro	Carta à Direção da ESBAP com autorização de cedência da obra a IX Exposição Magna de homenagem a Dórdio Gomes.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Expedida	2 de dezembro	Carta do Diretor ao Diretor Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais lamentando a falta de iluminação nas salas do Museu,				Museu	Manuel de Figueiredo

1960	Expedida	10 de dezembro	Carta do Diretor à CMP – cedência temporária de um quadro para cópia realizada pelo Pintor Abel Moura (Conservador do Museu Nacional Arte Antiga) – composição alegórica “Inverno”.				direção	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	29 de janeiro	Cedência da obra “Retrato de Criança” para exposição retrospectiva de Diogo de Macedo do artista promovida pelo SNI.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	26 de fevereiro	Exposição do SNI – Busto em bronze de Criança da autoria de Diogo de Macedo.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	25 de fevereiro	Portaria através da qual Manuel de Figueiredo é nomeado diretor.				direção	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	26 de fevereiro	Autorização de aquisição dos retratos dos viscondes de Pernes.	Angelo Lupi			Aquisição	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	2 de março	“Artistas Berlimenses da Actualidade”				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	9 de março	Proposta de aquisição de um óleo pintado pelo pintor português Eduardo Teixeira (O Teixeirainha)	Eduardo Teixeira				Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	30 de abril	Exposição Pintores de Berlim Oeste -SNI				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	3 de maio	Carta da Soc. Nacional de BA – projeto de exposição dedicado à pintura de paisagem portuguesa.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	4 de maio	Catálogo de Exposição Berlimense				Catálogo	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	13 de maio	Pedido de empréstimo de Casas de Malakoff para II exposição dos Alunos da ESBAP.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	2 de junho	Autorização de aquisição de “Enterro”, 8.000 escudos.	Neves de Sousa				Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	18 de junho	Exposição dos Novíssimos – SNI				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	27 de agosto	Carta de António Correia da Silva Santos que comprova a compra do quadro “Luar” pelo Museu.	António Correia da Silva Santos				Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	13 de setembro	Carta de Manuel Cunha informando que tem em sua posse um desenho a carvão do pintor António Carneiro passível de ser adquirido.	António Carneiro				Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	12 de outubro	Ministério Obras Públicas – Teatro da verdura e ampliação dos jardins.				Museu	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	18 de outubro	IX Exposição Magna da ESBAP – homenagem ao Professor jubilado Dordio Gomes – Carta assinada pelo diretor, Carlos Ramos.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1960	Recebida	22 de novembro	Carta do diretor do Museu José Malhoa.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	4 de janeiro	Proposta de itinerância de exposição dos Mestres Impressionistas organizada pela Gulbenkian e MNA Antiga para o MNSR.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	12 de janeiro	Carta do Diretor a António Soares – reavaliação da aquisição de um quadro				direção	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	16 de fevereiro	Agradecimento pelos “Apontamentos sobre a família de João Allen”.				direção	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	26 de março	Proposta de aquisição de uma vista do Porto de Hirotsuke Watanuki, 10.000 escudos, FJC.	Hirotsuke Watanuki				Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	2 de maio	Carta do Diretor à DGESBA afirmando que a ESBAP possui uma sala onde poderia realizar a exposição “Salão dos Novíssimos”.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	26 de maio	Proposta de aquisição de um quadro da autoria de Bruno Reis “Capela da Boa Nova” (57x41), 6.000 escudos, FJC.	Bruno Reis			Aquisição	Manuel de Figueiredo

1961	Expedida	2 de junho	Carta a Alfredo Lucas informando que o Mestre Sousa Pinto já se encontra bem representado neste Museu.	Sousa Pinto				Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	15 de julho	Proposta de aquisição de um quadro da autoria de António Soares "Lisboa de noite – York Bar", 10.000 escudos, FJC.	António Soares			Aquisição	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	6 de setembro	Autorização de aceitação de oferta de dois desenhos do escultor francês Roger Plin	Roger Plin			Oferta	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	S/ data	Carta a G. Ferreira da Silva Campos – pedido de aquisição de quadro de Ramalho, 60.000 escudos, representando o ator Ferreira da Silva.	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	S/ data	Carta que dá mais informações sobre os retratos dos Viscondes de Pernes.	Angelo Lupi				Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	23 de novembro	Proposta de itinerância de exposição dos Mestres Impressionistas org. pela Gulbenkian e MNAAntiga para o MNSR.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	26 de novembro	Pedido de entrega de legado de Senhora D. Berta Pinto dos Santos Vilarés ( Silva Porto, Malhoa, Sousa Pinto, Artur Loureiro, Carlos Reis, Eugénio Moreira e outros.				Oferta do Legado	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	9 de dezembro	Carta à Gulbenkian mostrando a existência de um centro infantil no MNSR à imagem do MNAAntiga.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1961	Expedida	15 de dezembro	Pintura "Composição" de Waldemar da Costa – pedido da embaixada do Brasil.	Waldemar da Costa				Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	18 de janeiro	Carta da Gulbenkian acerca da exposição com o MNAA.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	26 de janeiro	Carta da Gulbenkian a convidar Manuel de Figueiredo para um curso de " Arte na América Latina – A arquitectura colonial Ibero-Americana".				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	28 de fevereiro	Pedido de empréstimo de obra de Agostinho Salgado da Comissão Municipal de Turismo de Matosinhos para efeito de exposição dedicada ao pintor.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	18 de março	Carta da Gulbenkian com questionário.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	23 de janeiro	Guia de Portugal, Gulbenkian				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	S/ data	Catálogo de Exposição de Jaime Murteira – discípulo de António Saúde, "Paisagens Portuguesas", Salão de Festas do Coliseu do Porto.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	28 de abril	Exposição dos Novíssimos – SNI				Exposição	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	29 de abril	Cedência dos quadros de Agostinho Salgado para exposição em Matosinhos.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	17 de maio	Pedido de catálogos do MNSR, SP, Brasil				Catálogo	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	22 de junho	Carta com proposta de venda escrita por Eduardo Pereira dos Santos de dois retratos a óleo de Roquemont (100x80).	Roquemont				Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	23 de junho	Museu Nacional de Arte Antiga – pintura sobre madeira, virgem com o menino, oficina de Matsys, proposta de venda.	Oficina de Matsys				Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	25 de agosto	Obras na galeria de escultura do Museu.				Museu	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	18 de setembro	Bilhete de agradecimento pela fotografias enviadas – Victoria and Albert Museum				Outras instituições	Manuel de Figueiredo

1961	Recebida	20 de setembro	Carta de Guilherme Ferreira da Silva Campos a concordar com o valor atribuído para o retrato de António Ramalho em sua posse (60.000).	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	9 de novembro	Carta de Guilherme Ferreira da Silva Campos a Manuel de Figueiredo (aquisição estatal).	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	3 de novembro	Carta do Conde das Antas a MF – nr. 15 outubro da Revista Colóquio, entrevista a Manuel de Figueiredo. -reclama parentesco com Viscondes.				Revista Colóquio Artes	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	24 de novembro	Pedido de empréstimo de obra “Composição” de Waldemar da Costa para exposição retrospectiva “Trinta anos de Pintura de Waldemar da Costa”- embaixador do Brasil.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	26 de novembro	Legado de D. Berta Pinto dos Santos ao Museu.				Legado	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	28 de novembro	Legado de D. Berta Pinto dos Santos ao Museu.				Legado	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	9 de dezembro	Carta da Gulbenkian a apoiar a criação de um centro infantil no MNSR.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	9 de dezembro	Carta de Maria Angélica de Mello e Castro nr. 15 outubro da Revista Colóquio, entrevista a Manuel de Figueiredo. -reclama parentesco com Viscondes.				Revista Colóquio Artes	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	9 de dezembro	Carta do diretor do Museu José Malhoa.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	9 de dezembro	Cedência do quadro “Composição”, Waldemar da Costa para exposição.				Waldemar da Costa	Manuel de Figueiredo
1961	Recebida	22 de dezembro	Autorização de aceitação do legado deixado ao Museu por Berta Pinto dos Santos Vilares.				Legado	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	9 de março	Listagem de Pessoal do MNSR.				Museu	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	14 de março	Pedido da Gulbenkian de trazer ao Porto de Obras de Pintura e Escultura Contemporâneas.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	20 de março	Pedido da Gulbenkian de trazer ao Porto de Obras de Pintura e Escultura Contemporâneas.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	S/ data	Agradecimento à Gulbenkian pela verba de 24.000 escudos para a formação do Centro Infantil – Extensão Escolar do Museu.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	2 de maio	Formação do Centro Infantil				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	4 de maio	Carta do Diretor ao Diretor do Diário Ilustrado, com informação do Museu				Museu	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	17 de maio	Carta do Diretor a Watanuki Hirosuke - “Vista do Porto” ajustamento do valor.	Hirosuke Watanuki				Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	30 de maio	Festas do maio Florido – SNI				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	8 de junho	Pedido de aquisição de “A Cismadora”, 10.000, FJC.				Aquisição	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	19 de junho	Pedido de cedência de quadros de António Carneiro para exposição em Vila Real.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	5 de julho	Carta ao Diretor da Academia Alvarez (Jaime Isidoro) para acusar a recepção do óleo “Mãe e Filha” da Pintora Sara Afonso, 12.000 escudos.	Sara Afonso				Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	5 de julho	Carta do Diretor ao DGESBA – aquisição “Mãe e Filha”, Sara Afonso, “os trabalhos marcam uma época.”	Sara Afonso				Manuel de Figueiredo



1962	Expedida	6 de julho	Recepção das obras de António Carneiro para exposição em Vila Real.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	S/ data	Resposta ao Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	8 de setembro	Carta ao DGESBA acerca da pintura de António Ramalho de 60.000 escudos (0,80x1,15), FJC.	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	21 de setembro	Carta ao diretor da ESBAP – cedência de quadro a óleo de Pousão + 6 desenhos para reunião/ congresso dos diretores e conservadores dos museus e palácios.	Henrique Pousão (cedência de obras)				Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	3 de outubro	Carta ao DGESBA acerca da reunião/ congresso dos diretores e conservadores dos museus e palácios.					Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	S/ data	Carta do Diretor ao Diretor da Gulbenkian- agradecimento pelo apoio prestado				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	2 de outubro	Relatório do serviço Educativo				Museu	Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	20 de outubro	Auto retrato ( 0.35 x0,27) Pintura a óleo sobre tela, valor para seguro 20.000 escudos					Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	7 de novembro	Carta a Guilherme F. da Silva Campos – Pintura António Ramalho.	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1962	Expedida	22 de novembro	Carta a Guilherme F. da Silva Campos – Pintura António Ramalho.	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	6 de janeiro	Legado de D. Berta Pinto dos Santos ao Museu.				Legado	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	24 de janeiro	Carta da Gulbenkian – Exposição de Pintura – Museu de Arte Antiga.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	9 de março	Gulbenkian – obras de escultura e pintura inglesas.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	23 de março	Gulbenkian – obras de escultura e pintura inglesas.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	8 de abril	Salão dos Novíssimos SNI				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	24 de abril	Gulbenkian- Centro Infantil MNSR				Museu	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	1 de maio	Gulbenkian- Centro Infantil MNSR				Museu	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	S/ data	Carta ICOM				ICOM	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	10 de maio	Pedido da Gulbenkian de trazer ao Porto de Obras de Pintura e Escultura Contemporâneas.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	S/ data	Nota de Imprensa “Exposição Britânica no século XX”				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	26 de maio	Gulbenkian- Centro Infantil MNSR				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	26 de maio	Cedência de uma sala do Museu para as festas do maio Florido.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	29 de maio	Gulbenkian – Exposição de Arte Britânica do Século XX				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	31 de maio	Cedência de autorretrato de Sousa Lopes para Exposição na Sociedade Nacional de Belas-Artes (Homenagem ao autor).				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	23 de junho	Carta de Guilherme Ferreira da Silva Campos.	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	30 de junho	Festas do maio Florido – SNI	Exposição				Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	26 de julho	Cedência de quadros para exposição de pintura organizada pela comissão Regional de Turismo da Serra do Marão.	Soares dos Reis				Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	S/ data	Convite para exposição de António Carneiro em Vila Real.				Exposição	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	18 de julho	Convite para a exposição no Marão.				Exposição	Manuel de Figueiredo

1962	Recebida	18 de julho	Carta Fundação Calouste Gulbenkian				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	20 de setembro	Aceitação da obra na posse de Guilherme F. da Silva Campos – Pintura António Ramalho.	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	19 de outubro	Carta da Gulbenkian – centro infantil no MNSR.				Outras instituições	Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	5 de outubro	Carta de Guilherme Ferreira da Silva Campos a MF a propor a venda de outro quadro de António Ramalho, sua avó a atriz Virgínia. O quadro mede 70 x 1.15..	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	8 de novembro	Carta de Guilherme Ferreira da Silva Campos a MF	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	19 de novembro	Carta de Guilherme Ferreira da Silva Campos a MF	António Ramalho				Manuel de Figueiredo
1962	Recebida	20 de dezembro	Carta da Gulbenkian a pedir publicações para figurarem na biblioteca Portuguesa daquela Fundação				Outras instituições	Manuel de Figueiredo

## **Apêndice C.1: Transcrição de entrevista áudio realizada a João Barata Feyo**

MNSR (Porto), 5 de março de 2015

Professor J.B.F - Isto é uma coisa que nós temos de perceber que é a entrada do meu pai como Diretor aqui do Museu, Diretor interino, e o trabalho que ele fez no Museu de Arte Antiga em Lisboa, com o Dr. Mário Chicó, quer dizer, porque ele no fundo é o conservador dos museus. Ele quando vem para o Porto e é aqui que nós temos de perceber como é que a história do Museu e a história do meu pai se ligam. É na altura em que era Diretor do Museu o Dr. Valente, fazia parte dos amigos, não é, do Museu, que por sua vez eram amigos da Escola de Belas-Artes e amigos do Porto, porque tudo isto estava ligado, havia um núcleo, digamos assim, havia um núcleo central, do núcleo do Dr. José de Figueiredo.

E era, digamos, esta ligação destes três núcleos, por sua vez com o núcleo central que seria o Dr. José de Figueiredo, o núcleo José de Figueiredo que era aqui em baixo, que eu cheguei a ir uma vez lá. O meu pai não sei quantas vezes teria ido lá... eu sei que o meu pai foi uma vez ali, porque eu levei-o lá, por isso eu sei, que era aqui em baixo na Rua da Restauração, mas que ainda salvo erro neste largo aqui pequenino, parece-me que era ali.

Ana 1 - Do Viriato.

Professor J.B.F.- Era aqui perto, não sei de quem era a casa.

Ana 1- A do Allen, tinha sido do Allen essa casa.

Professor J.B.F - Não, isso é diferente. A casa do Allen era um palácio, que foi destruído, para se fazer aquele edifício do totoloto, que está ali...

Ana 1- Do totoloto...

Professor B.F. - Isso seria o único palácio da cidade do Porto, de facto, quer dizer, se nós tivermos conscientes, como palácio que ele era, que era de facto um palácio de três pisos, coisa que não existe em mais nenhum lado, aqui no Porto não há mais nenhum, um palácio com três pisos, habitáveis, atenção, havia a parte de baixo considerada, que era, onde era a cavalaria, sei lá, não sei, o que era aquilo lá em baixo e depois tinha três pisos nobres e depois tinha as águas furtadas onde eram dos empregados, eram de facto três pisos. Há uma única gravura, não sei se é do Barão de Forrester essa gravura, de quem é, onde isso está desenhado e sabe-se. Ora bem, ali era onde se reuniam e por conseguinte, quando o meu pai vem para o Porto, o que é que acontece, o meu pai veio para o Porto em 1948, o meu pai fez concurso para professor da Escola de Belas-Artes em 1948. Não é que o meu pai tivesse, dizer assim, ele veio fazer concurso porque queria fazer concurso, não, não, é por causa disso, há aqui documentos, eu depois tenho esse catálogo, deixe ficar que é para ler isso.

Ele vem para o Porto numa aposta pronto entre três amigos, Carlos Ramos, Mestre Carlos Ramos, que era o arquiteto, era o meu pai e era o Mestre Dordio Gomes, ora bem, os três em Lisboa, porque nenhum deles é do Porto, um é de Arraiolos, o Dordio é de Arraiolos, o meu pai não é de Lisboa, é de Monsanto mas pronto viveu sempre em Lisboa, o Carlos Ramos é que era uma pessoa que tinha obras no Porto e em Lisboa e por conseguinte conhecia o meio do Porto e o meio de Lisboa, e então um dia, eu lembro-me porque era muito miúdo mas lembro-me porque o meu pai contava sempre esta história que um dia o Mestre Carlos Ramos entra no atelier do meu pai, atelier que era em Belém, nos pavilhões do Mundo Português,

entra no atelier e diz "Ó Salvador queres ir para o Porto fazemos uma Escola de Belas-Artes?" e eu pai disse, "E estou pronto, vamos embora", o meu pai nessa altura tinha muito trabalho em Lisboa. E abandona tudo e vem para o Porto e então, o que é que se dá o caso, ele veio para o Porto com o Dordio e com o Mestre Carlos Ramos, veio para professor da Escola de Belas-Artes, entretanto isto passa-se em 1948, salvo erro o Dr. Valente morre por volta de não sei se 1949, se 1950...

Ana 1 - 1949 não é Ana? 1950 sim.

Professor J.B.F - 1949, já não me lembro, sei que trabalha por essa altura, eu vagamente o conheço, vagamente, lembro-me muito vagamente de ter vindo aqui uma vez ao Museu, nessa altura em 1949 ou 1948, em finais...porque em vim em 1949 praticamente, no ano letivo de 1949, mas viemos antes, por conseguinte, é possível que o meu pai tenha vindo cá, porque ele vinha muito por aqui, museus, etc. o meu pai estava sempre virado nessas coisas, ora bem, e é nessa altura que o Dr. Valente morre e de Lisboa, salvo erro, o Ministro da Educação, porque isto era dependente do Ministério da Educação, escreve ao meu pai ou por telefone ao meu pai, eu não sei bem porque eu não encontrei essa carta, eu sei que há qualquer coisa aí escrita mas não sei onde. E comunicam com o pai que, "Ó Senhor Barata Feyo, você que é único, por isso é que eu digo que é único, é único que tem o curso, ou estágio de conservador dos museus e será a pessoa indicada para tomar conta interinamente, claro, do Museu enquanto nós não formatamos outro, não queríamos outra pessoa para esse lugar, e pronto o pai meu disse, "Pronto, está bem, não há problema nenhum, logo que eu não perca, a Escola de Belas-Artes, onde ele é professor, ou perde, digamos, perde no sentido de não ir às aulas, ter de vir para aqui, não ia para as aulas e ele disse, "Não e tal, aquilo é uma coisa muito simples e tal, o Salvador faz isso mais ou menos por dois dias, três dias por semana, que terá de lá ir e tal, assinar uns papéis e tal. umas cartas que se tem de fazer..." aquelas coisas do costume...

Ana 2- Depois acaba por não ser assim...

Professor J.B.F - Pronto, de facto a coisa não passa dessa maneira. Não passa dessa maneira e porquê, porque isto, de facto, ele nessa altura ainda não tinha cargo como é lógico mas isto prolonga-se por anos, o meu pai em 1956 compra o carro e eu tiro a carta, eu e o meu irmão é que guiávamos. O meu pai não guiava, o meu pai quis aprender a guiar mas não tinha jeito, como ele mesmo dizia "não tenho jeito para isto", pronto e não tinha, tinha outras maneiras de pensar que o carro não era uma coisa que tivesse interesse. E então era eu que vinha, normalmente, porque eu, claro estava nas artes, trabalhava com o meu pai, desde os onze anos que eu trabalhava com o meu pai, ainda me lembro de estar a fazer os sapatos do Garrett no atelier, foi uma cena engraçada lá passada no atelier mas pronto..

Era, quer dizer, está a ver nós viemos de Lisboa e caímos no Porto e não conhecíamos ninguém, não tínhamos ninguém, o que é que eu fazia, ia para o atelier do meu pai ou ia para a Escola de Belas-Artes, por isso eu conhecia a Escola desde os meus onze anos que conheço a Escola de Belas-Artes, por isso já são muitos anos, ali metido dentro. Ora, o que é que acontece, o que estava a dizer, nesta transição entre uma coisa e a outra o meu pai tudo bem, vem para aqui, vinha na altura quando não tinha o carro, vinha de táxi, sei perfeitamente porque era esses dias que ele vinha.

À quarta feira de tarde, porque não havia aulas na Escola de Belas-Artes e então ele vinha para cá e no sábado de manhã porque não havia aula Escola de Belas-Artes e ele vinha para cá, às vezes estava cá o sábado todo, mas normalmente só o sábado de manhã, a partir de 1956/1957 eu acompanhava o meu pai, vinha sempre com ele e por isso a partir dessa data é que eu conheci as pessoas, digamos, as pessoas que andavam aqui no Museu, entretanto o meu pai continua nesta situação, de interino, de ano para ano, no fundo foram dez anos, a

brincar, a brincar, estamos a falar de dez anos, que o meu pai esteve assim, nesta situação, em que o meu pai só tinha despesas e não tinha ganhos, como é lógico.  
E então, houve uma altura, que salvo erro, contei-lhe isso a si...

Ana 1- Foi ao telefone.

Professor J.B.F - Houve uma altura em que o meu pai dizia, "mas eu não posso continuar nesta situação, digamos que nem cai para a Escola, nem cai para o Museu ou vamos optar por um dos ordenados e acabou" e então vou assegurar ou o Museu ou a Escola.

Ana 2- Claro.

Professor J.B.F - E então ou foi ou telefonou, não sei, entrou em comunicação com o Ministério, mas foi, foi lá mesmo, porque a história passa-se numa conversa entre eles, com o Ministro da altura e perguntou-lhe "Olhe estou nesta situação e agora tenho que optar, porque eu não posso continuar assim, não é, tantos anos nesta situação porque tem de se resolver o problema, por isso, ou opto pelo ordenado da Escola ou opto pelo ordenado do Museu e deixo ficar um ou outro."

Ana 2- Claro.

Professor J.B.F. - Como é lógico e ele disse "Ah e tal, mas sabe que isso é um problema grave porque sabe, para ser Diretor do Museu ganha muito menos" e o meu pai, "Mas porquê?" Então, se um museu é um lugar de grande responsabilidade, não se quer dizer que ser professor de uma Escola de Belas-Artes não tem responsabilidade, tem responsabilidade, como é lógico, pedagogicamente tem que ter, mas um museu é um museu, além disso começou a ter muito trabalho aqui no museu, atenção que também passa-se um bocado por aqui, porque foi aquelas ideias que o meu pai, claro, como era uma pessoa que tinha esse temperamento, esse carácter, esse temperamento muito ativo, olhou para o museu e disse "Eu tenho de transformar isto" porque isto

era um bocadinho soturno, digamos assim, era um bocadinho as coisas postas em arquivo, estavam ali, apanhavam poeira, será que a poeira faz bem aos quadros, é possível, há quem diga que sim, mas pronto, mas era a coisa um bocado coisa.

A sala onde estava o Soares dos Reis, era muito mau, tudo escuro, tudo madeiras, não se via nada, de esculturas não se viam, bronze em cima de madeiras não funcionam e por conseguinte aquilo estava soturno e o meu pai conseguiu dar a volta, não sei como, não faço a mínima ideia, junto do Ministério arranjar dinheiro, verbas, para fazer obras aqui dentro, o meu pai metia-se sempre nestas coisas, vamos fazer obras, vamos pôr aquele museu em condições ótimas, pronto, e com estes trabalhos e com estas situações o meu pai de facto vai a Lisboa e fala com o Ministro, e pergunta-lhe, e o Ministro diz-lhe muito bem, mas sabe que o ordenado é muito mais baixo, e o meu pai olha para ele e diz "mas muito mais baixo porquê?" Porque sabe, e é aqui um bocado a anedota desta situação, porque os diretores dos museus e de coisas onde é necessário um grande prestígio das pessoas e um grande carácter das pessoas e uma grande honestidade das pessoas, nós queremos pessoas que tenham essas características e que sejam ricas que é para não roubarem, porque senão essas pessoas vão para esses lugares e depois roubam várias peças que lá estão.

Isto é que uma coisa extraordinária, como é que é possível uma coisa destas, como é possível pôr-se, pensar-se desta maneira, não é, o lugar de um diretor de um museu é num lugar de prestígio, é num lugar de carácter, formação etc. etc. etc. e tinha de ser rico porque se não for rico, não rouba, não rouba as peças que estão no museu, quer isto dizer, se fosse o caso ao contrário, um diretor de um museu era além de tudo mais um polícia, porque tinha de tomar

conta das coisas, é uma coisa extraordinária, é uma questão dizer-se assim, é a questão do dinheiro ou não é dinheiro, não é, é por a questão mal, porque isto é erradamente...

Ana 1- Eu não sei o que isso faz do resto das pessoas, das pessoas que não são ricas...o que é que isso significa...

Professor J.B.F.- Era pôr em questão tudo isto, toda a sociedade etc. etc. etc.

Ana 1- Somos todos à partida potenciais larápios, a não ser que sejamos ricos.

Professor J.B.F. - Pois, ora bem, por causa disto, é para contar como é que o meu pai entra aqui, como é que isto funciona e como é que isto durante praticamente dez anos funcionou, entretanto as obras foram feitas, o meu pai de facto empenhou-se frontalmente nisto...

Ana 1- Tem ideia de que obras?

Professor J.B.F.- As obras eu sei, eu sei o que era. Ora bem, quando a gente entrava ali nas escadas havia do lado direito uma arrecadação, ali não havia nada lá dentro, não tinha nada, aquilo era uma arrecadação e por baixo, da parte de baixo, não sei se ainda está lá, da parte de lá ,por conseguinte, naquela casinha pequenina quando se entra para o lado de cá, há uma arrecadação por baixo.

Ana1- Sim.

Professor J.B.F. - Nessa arrecadação estava o gesso, gesso dos Soares dos Reis, ora os gessos numa arrecadação é para se estragarem, porque isto estava tudo a apodrecer, o meu pai disse, isso tem de se tirar tudo daqui e o meu pai passa essas peças para tal parte, porque estava tudo junto, porque de facto se nós formos a ver...

Ana 1- Mas estamos a falar do piso baixo da residência do Diretor?

Professor J.B.F.- Não, do lado de cá, do Museu mesmo...

Ana 1- Do Palácio mesmo? do edifício do Palácio?

Professor J.B.F.- Na parte de baixo há umas arrecadações, há um baixio...

Ana 1- Não.

Professor J.B.F.- Ou então era naquela sala onde estavam essas coisas, onde estavam os gessos. Eu sei que quando se entrava no Museu não havia a parte de baixo.

Ana 1- Digamos, aberta ao público.

Professor J.B.F.- Aberta ao público porque aquilo era só arrecadações, de um lado estavam os quadros, os quadros não estavam lá em cima, os quadros estavam lá em baixo e as esculturas estavam daquele lado e estava tudo a monte.

Ana 1- Ou seja, onde é agora a loja.

Professor J.B.F. - Onde é agora a loja, exatamente. Era aí onde estavam as arrecadações.

Ana 1- Isso é muito engraçado, eu não tinha noção nenhuma que eu achei que...

Professor J.B.F- Pois, onde estavam os gessos todos, do Soares dos Reis...

Ana 1- Então a sala de arte religiosa...

Professor J.B.F - Não havia.

Ana 1- Boa.

Professor J.B.F- Não havia, isso não existia. A parte de baixo não existia. A parte de baixo, eu não quero me afiançar? mas aquilo parece-me que não era pedra, aquilo é terra batida. Aquilo era mesmo terra batida.

Ana 1- É curioso porque nós temos algumas fotografias de uma daquelas salas já com o chão em pedra e eu sempre achei que aquilo já seria dos anos 1950 que aquilo já era do tempo do Vasco Valente.

Professor J.B.F.- Eu não tenho a certeza disso, sabe. Não tenho a certeza disso, porque aquilo foi feito, uma coisa que foi feita, eu tenho uma vaga ideia, eu era muito pequeno, eu tinha oito anos, não, tinha dez anos, eu era muito pequeno, não tenho assim uma noção muito exata mas tenho uma ideia que aquilo ali havia uma arrecadação, agora não sei se era mesmo ali, se era mais para lá, isso agora é que eu já não sei. Eu sei que havia uma arrecadação onde estavam os gessos e eu lembro-me de ver os gessos e ter, por isso a tal história, um tipo às vezes lembra-se destas coisas, e ter dito afinal as coisas dos Soares dos Reis, estão da mesma maneira como estão lá no atelier do meu pai, estão no chão. Era assim, os gessos estavam no chão, estavam no chão..Mas pronto, vamos lá continuar com a história que é para nós não sairmos do esquema, ora bem, essas obras por conseguinte começa-se por pôr, e aqui é que eu tenho a minha dúvida, se a sala de baixo, deste lado, este lado era arquivo, aqui, deste lado daqui, parece-me que era arquivo, isto...

Ana 1- Edifício do palácio...estamos a falar do piso térreo do edifício do palácio.

Professor J.B.F.- Só estou a falar do edifício do palácio, porque daquela parte de fora não havia nada, atrás não havia nada.

Ana 1- Era a residência do Diretor, aquela outra...aquela casa ao lado.

Professor J.B.F.- Salvo erro o Dr. Valente não vivia ali, o Dr. Valente vivia na foz

Ana 1 - Eu sei que ele tinha uma casa na Foz, mas a informação que fui tendo é que ele nalgum momento viveu por aqui. Quem viveu seguramente foi a Dra. Maria Emília.

Professor J.B.F.- A Dra. Maria Emília sim, essa sim...

Ana 1- De resto, para trás não tenho...

Professor J.B.F.- Eu parece-me que o Dr. Valente nunca viveu cá, porque o meu pai também era a tal coisa, se deveria vir para aqui ou não e depois disseram que não porque aquela casa

era de coiso, o meu pai não tinha casa no Porto, bem, a casa que o meu pai, quando viemos para o Porto alugou, que era em Santos Pousada, que era mais perto da Escola, lógico.

O meu pai nunca viria para aqui e nós estávamos no Liceu Alexandre Herculano por isso não podíamos vir para aqui. Ora bem, por conseguinte, daquilo eu ponho uma certa dúvida porque não tenho bem a certeza, eu tenho aqui uma fotografia também do Museu com aquilo já arranjado, não sei é que data é que é, ora bem de uma coisa eu tenho bem a certeza, porque isso sei que é, lembro-me muito bem, porquê, porque o Sr. Armando Couto que era uma pessoa muito sábia dentro deste Museu, era de facto uma pessoa com uma cultura sobre a cidade que é qualquer coisa de espetacular.

O que sei ainda sobre a cidade do Porto devo-o a ele porque ele era muito amigo, de mim principalmente, não sei, porque andávamos sempre os dois juntos aqui, por todo o lado do Museu, então nas obras, lembro-me perfeitamente, agora vamos para o primeiro piso aí é que as obras são mais notórias, o que é que acontece...havia na primeira sala, essa primeira sala era onde estavam as moedas, a numismática, estavam aqueles armários enormes todos castanhos com aquelas moedinhas todas em cima etc. e lembro-me do Armando Couto que conhecia muito de numismática, ter-me mostrado uma peça que eu nunca mais me esqueci dela, que era muito bonita, que era uma grega, uma nota em ouro grega.

Ana 1- Já cá não está.

Professor J.B.F.- Pois, que era uma coisa lindíssima, eu olhei para aquilo...

Ana 1- Bratula.

Professor J.B.F.- Não sei, tem um nome, pronto, havia aquela...

Ana 1- Eu peço desculpa de o interromper, quando diz primeira sala está a falar da primeira sala do primeiro piso.

Professor J.B.F.- Do primeiro piso, do lado direito, quando se sobe a escada à direita...

Ana 1- À direita...Onde está agora a pintura do séc. XX

Professor J.B.F.- Exatamente pronto, essa sala era só da numismática e mais nada, depois, como sabe, as pinturas e depois lá em baixo havia o Soares dos Reis. Simplesmente a sala era toda em caixotão, era toda escura e o meu pai aí é que foi, digamos, a grande viragem quando disse assim, vamos pintar esta sala de verde, pergaminho, um verde atmosfera, era aquela coisa do verde atmosfera, era o tal verde azulado, chamado verde atmosfera, e é como que é pintada aquela sala toda, para as peças do Soares dos Reis brilharem porque o bronze vivo muito bem aí com o granito, a pedra, o mármore que aquilo destaca-se e fica muito bem, por conseguinte, essa era a grande sala, a grande aposta do meu pai foi esta, depois, o que é que o meu pai vai apostar, em dizer assim, mas isto é um bocado estranho, como é que nós temos pintura e temos Soares dos Reis, evidentemente que o Museu é Soares dos Reis, mas temos de fazer um termo comparativo entre a pintura, a escultura e o Soares dos Reis e então aparece o primeiro quadro do Portinari em Portugal, comprado pelo meu pai...

Ana 1- Não era comprado.

Professor J.B.F.- Não era comprado que ele não foi comprado.

Ana 1- Ele foi oferecido.



Professor J.B.F.- Ele foi oferecido mas o meu pai consegue isso. Conseguiu isso, o que é engraçado é isso. E então, começa a obra do meu pai dentro do museu, além daquilo que era as transformações dos espaços para outras coisas a introduzir a Arte Moderna aqui dentro ou a Arte Contemporânea, na altura, e então aparecem esculturas como por exemplo do Henriques, do Gustavo Bastos...

Ana 1- Joaquim Correia.

Professor J.B.F.- Joaquim Correia, do Resende...pintura do Resende, pintura do Augusto Gomes, do Camarinha, o Salgueiros, havia para aí coisas, do Dordio, as Casas de Malakoff, lembro-me perfeitamente, lembro-me até da compra desse casa...

Ana 1- Conte-nos lá a história...

Professor J.B.F.- Desse quadro é espetacular. O meu pai um dia, o Mestre Dordio fez uma exposição agora aqui não sei se foi no Ateneu, se foi naquela galeria que havia em Passos Manuel, junto ao Coliseu, não sei se foi aí ou se foi nos Fenianos, não sei. Eu sei que o Mestre Dordio Gomes faz a exposição e o meu pai vai a essa exposição, vai ver, claro o meu pai ia sempre, essas coisas, quando podia e diz, "Está aqui um Mestre que devia estar representado no Museu" e o meu pai vira-se para o Dordio e diz assim "Ó Dordio eu quero que você escolha aqui um quadro que você goste e que você acha que esteja representado no Museu", ao contrário, em vez de ser alguém que compra, é ele que vai entregar e que viu o valor...

e o meu pai vem e o Dordio escolhe, já não sei o que é que foi, um quadro pequenino, lembro-me e o meu pai disse, "Mas você tem ali, a família, na altura, o da família..."

Ana 1- O Autorretrato.

Professor J.B.F.- O da família não, porque esse é seu, não, mas da família não...acho muito bem.

Ana 1- Mas isso o autorretrato? Não mas o seu autorretrato ou as "Casas"?

Professor J.B.F.- Não, o "Autorretrato", "a Família", que é ele a pintar com a Madame Suzy e o Simão, que era um miúdo, que eu chamo a família, esse quadro está na Fundação Calouste Gulbenkian, porque isso foi adquirido pela Fundação.

Ora bem e então há esse quadro, ah, lembro-me e o meu pai disse, mas porque é que não, aquele quadro está ali das casas que é uma coisa interessante, é a sua viragem a Paris e o que vai fazer a Paris, isto é interessante que é para nós termos a noção dos bolseiros, que está tudo ligado, dos bolseiros da Escola de Belas-Artes, cujos trabalhos faziam parte do Museu, antigamente do Museu da Escola e que era o Museu porque o Museu Soares dos Reis no fundo quando é criado, é uma extensão do Museu da Escola. Por isso é que veio para cá determinado tipo de quadros, Silvas Portos,etc. que estavam na escola, que não estavam cá e eles vem para cá, como é o da Aurélia de Sousa, o retrato da Aurélia...

Ana 1- Isso queríamos nós saber.

Professor J.B.F.- Pois...

Ana 1- Não sabemos de onde é que ele vem. Toda a obra do Pousão...

Professor J.B.F.- Ele estava na Escola e isso tenho a certeza. Ele estava na Escola e depois veio para aqui.

Ana 1- Pois, mas todo este Museu estava na Escola...

Professor J.B.F.- Na Escola, estava, alguma coisa e é aqui que o meu pai depois fala nisto. Eu sei que ele fala nisto, é conjuntamente com, é que se dão dois casos praticamente muito contemporâneos, é que antes do espólio da Escola vir para o Museu Soares dos Reis, porque o Museu Soares dos Reis é criado em 1911, salvo erro, mas as coisas não vêm nessa época...

Ana 1- Não, só vêm em 1939.

Professor J.B.F.- Pois, mas entretanto a Câmara compra a coleção dos Allens, do João Allen porque era a viúva, a segunda mulher do João Allen que era assim uma pessoa não muito correta, digamos assim, pronto, que estourou com a fortuna toda e depois teve de vender a coleção do Allen, uma coleção fabulosa e que foi comprada, lembro-me, isto por vinte e oito contos, que é bestial. Ainda hoje penso, aquela coleção toda foi vendida à Câmara por vinte e oito contos e eu sei que são vinte e oito mil reis e é muito dinheiro, é de facto, muito dinheiro, mas pronto, como é possível, e aquilo vem para um sítio que ficou arquivado durante anos e é aqui que eu não sei, é historicamente era uma coisa engraçadíssima, mas tentar descobrir isso mas deve ser muito complicado, deve ser difícil, quer dizer, muito complicado não deve ser é uma questão de ir ao Palácio dos Allens que está ali em Gondomar, quem entra para Gondomar, ali o Palácio dos Allens...

Ana 1- Em Vilar de Allen, eles têm isso muito presente, eles sabem a história...

Professor J.B.F.- E ter lá a história, é capaz de eles conseguirem descobrir isto tudo porque...

Ana 1- Isso já está publicado.

Professor J.B.F.- Sim, é capaz de estar publicado, foi lá que eles, é capaz de, foi lá que eu consegui arranjar o primeiro desenho do Palácio de Cristal.

Ana 1- Ah sim, são eles que o têm.

Professor J.B.F.- Fui eu que o descobri, dentro daqueles rolos todos que eles tinham, porque eu ainda conheci o Alfredo Allen, o pai deste, já o conheci. Que me apareceu às nove horas da manhã, eu tinha combinado com ele ir lá ao Palácio às nove da manhã, isto em 1972/1974/1975. Quando fui ao Palácio porque estava a fazer um estudo sobre o Palácio de Cristal e que queria descobrir, que eu tinha aquela coisa do Conde de Samodães, onde se refere a um desenho que o Tomás Ziller, que é o arquiteto que traz de Londres em que o Rei, D. Luís ou D. Pedro, o D. Pedro...fez para ele, olhe eu não quero isto porque isto é muito à inglês, que era tudo ferro, o Palácio de Cristal totalmente de ferro, eu tenho esse desenho, é que facto uma coisa espetacular.

Ana 1- Já esteve exposto aqui no Museu, aqui à uns anos.

Professor J.B.F.- É, é muito interessante esse desenho pelo seu aspeto. Ora bem, e daí eu ter conhecido esse senhor Alfredo Allen que é uma pessoa que me parece às nove horas da manhã, com sobre casaca, fato preto impecável, sapatos polimento etc, etc, gravata,

impecável, impecável, cabelos brancos, alto e tal e vira-se para mim, Barata Feyer, conheço muito bem o seu pai e tal, que queria afinal de contas, e eu fiquei assim a olhar apara o Palácio, lá para lá para dentro, o chão em cetim, as paredes em flocagem pintadas à mão, um tipo não está habituado, então uma sala destas e então, ele disse, eu tenho ali umas coisas que estão ali naquele armário, se quiser olhe, veja se encontra alguma coisa.

Ana 1- Mas isso em Vilar de Allen?

Professor J.B.F.- Em Vilar de Allen, e fui para lá à gaveta e encontro um rolinho, eu olho para aquilo e digo maravilha, e era mesmo. Uma coisa fabulosa, isso é só para perceber como é que entra aqui a coleção Allen e essa coleção Allen entra no Museu não sei se teria vindo para aqui diretamente, se foi para a Câmara, para onde é que ela foi, eu sei que ela andou por aí e que só a partir...

Ana 1- Ainda esteve muito tempo ali em baixo, mas está muito estudada...

Professor J.B.F.- Isso francamente não sei, mas sei que depois se juntaram as duas coleções e como umas dádivas deste e daquele outro, entretanto aqui, estavam outras pessoas que se diziam coisas, etc. etc. ficavam aqui umas em arquivo, outras eram dadas, outras não sei quantos e pronto e o meu pai então queria estes dois sectores, a Escola de Belas-Artes com a sua pintura, Pousão, Silva Porto etc. etc. etc. a coleção Soares dos Reis, digamos, a escultura de Soares dos Reis e depois a Arte Contemporânea. Em que há a ligação aqui de três elementos, quanto a mim extremamente interessantes, na medida em que torna este Museu num Museu ativo, digamos, contemporâneo, em que faz o termo comparativo entre uma obra de 1800 e qualquer coisa e uma obra de 1900 e muitos, quer dizer, temos aqui uma possibilidade de fazer um museu comparativo que é isso que era importante nessa altura.

Conjugado com todas as ideias novas da contemporaneidade da arquitetura se introduz, de fato, esta coisa dos museus não devem ser mortos mas sim vivos, era aquela grande polémica que foi nos anos sessenta, a grande polémica dos anos sessenta, que é a mate-se a arte antiga fica a arte nova...aquelas coisas que se depois disseram, da Pop Art, dos pop's, não é a pop art que está em causa mas é os movimentos pop em que querem pôr a arte ao serviço do povo, ao serviço do público etc. etc. são aquelas coisas todas que se criaram e muito bem, que se fizeram, chamada arte pública, arte contemporânea na arte pública, no espaço, não sei quê, as coisas devem ser convividas, entre o público e os museus e não os museus fechados, como eram antigamente, que eram praticamente museus fechados etc. já alguma tradição havia aqui, ou melhor, havia aqui alguma coisa com o Museu da Fundação Gulbenkian, que já tinha esse carácter, atenção, quando é feito o Museu da Gulbenkian em Lisboa, ele já tem essa particularidade em criar a Arte Antiga e a Arte Contemporânea, por isso é que o Museu em Lisboa tem essas duas coisas, coisa que o meu pai aqui também queria fazer.

Simplesmente, antes, do que tinha sido feito na Fundação Gulbenkian, aqui é que tem piada, quer dizer...como é que...

Ana 2- Mas o que se assiste na correspondência, ao ler a correspondência é que a correspondência entre a Gulbenkian e este Museu se faz de uma forma mais frequente a partir do Dr. José de Figueiredo e não desde a direção do seu pai.

Professor J.B.F.- Pois, porque nessa época, quando o meu pai estava cá, ainda não existia o Museu da Gulbenkian, existia a Fundação.

Ana 2- Pois, era isso...

Professor J.B.F. - Havia a relação e eu tenho provas disso até.

Ana 1- Não se esqueça só de nos dizer como é que depois acabou por ser as Casas de Malakoff em vez de outra obra.

Professor J.B.F. - E então, o meu pai diz pronto, as Casas de Malakoff acho, que vão para lá por ser, por essa particularidade de ser um artista que foi para Paris, que era o que acontecia nos bolseiros da Escola, que iam para Paris ou iam para Itália, que era sempre a mesma história, os escultores iam para Itália, os pintores iam para Paris, era mais ou menos assim, os arquitetos também iam para Paris e essa entrada desta coisa, dizer-se vão para Paris, fazem trabalho lá e depois regressam com os trabalhos, aqui a mesma coisa se passou, o Dordio foi para Paris, fez as Casas de Malakoff e vem para Portugal e traz esse quadro. Esse quadro o meu pai acha, se o Mestre Dordio, dentro, claro que o Mestre Dordio dissesse que não, acha que devia vir para a Escola, então foi adquirido nessa altura por quatro mil escudos, foi comprado este quadro por quatro mil escudos, claro, era aqui uma polémica grande, se aquilo é uma obra representativa na obra do Mestre Dordio ou não, isso aí, já é um bocado complicado, uma pessoa dizer isso, na medida em que, se nós formos estudar a obra do Dordio vamos ver que entre os sobreiros, a família, o quadro da família e as Casas de Malakoff temos três pontos grandes, são três eixos na obra do Mestre Dordio e como são três eixos, um deles está representado no Museu, acho muito bem, eu concordo plenamente, claro que a Fundação Gulbenkian quiseram ficar com a família, o outro tenho eu na minha casa, por isso, é que eu sei da existência desses três núcleos.

Ana 1- Mas não acha que o Mestre Dordio tivesse uma, eu acho que ele tinha uma, um especial apreço por aquela obra, primeiro porque a traz, traz de Paris e nunca a vendeu.

Professor J.B.F. - E nunca a vendeu.

Ana 1- Entre 1923 e 1950 e tal, nunca a vendeu. E depois é a obra que ele replica no próprio autorretrato.

Professor J.B.F.- Pois, quer dizer, para ele era importante mas ele queria, penso que ele teria interesse em que ficasse sempre com ele.

Ana 1- Pois. Portanto nessa altura ainda a família não estava, a Gulbenkian nem sequer existia, mas teria sido a família que ele teria elegido para...

Professor J.B.F. - Não, eu parece-me que isso aí já foi uma coisa adquirida pelo Dr. Artur Gusmão.

Ana 1- Não, mas digo-lhe eu, se a escolha do Dordio para a obra aqui representada no Museu teria sido a família, não as casas...

Professor J.B.F. - Não, não, não, era um quadro pequenino, eu lembro-me que era um quadro pequenino dos cavalos, eram uns cavalinhos. Eu lembro-me que eram uns cavalinhos, eu lembro-me que eram uns cavalinhos porquê, porque esse quadro depois o Mestre Dordio deu-o ao meu pai, por isso é que eu sei, porque era o quadro que estava lá em casa do Mestre Dordio que é o meu irmão que o tem. É o meu irmão que tem esse quadro. Que era um quadro com cavalinhos, são dois cavalinhos e um sobreiro.

Ana 1 - Era esse que eu achava que...

Professor J.B.F. - Esse que era o mais barato, pronto, talvez, não sei, não sei, não qual é...

Ana 1- Pois, qual seria o critério...

Professor J.B.F. - O meu pai é que as Casas de Malakoff, pronto, gostava daquilo. Bem, também é preciso vermos uma coisa, se nós olharmos para aquele quadro, vemos que aquele quadro é estruturalista, que é um quadro que anda dentro de um cubismo, não estamos a falar em cubismo, estamos a falar de um estruturalismo. Há muito e se nós formos analisar a obra do meu pai, ela também calha dessa forma, o estruturalismo...que é o osso à superfície.

Era essa a imagem que o meu pai tem da escultura e é essa a imagem que o quadro das casas de Malakoff tem e por isso é uma obra singular, podemos dizer, dentro da obra do Mestre Dordio. Eu acho que sim mas pronto.

Ana 1 - Eu acho sempre aquela obra, a obra, dentro da obra do Mestre Dordio, acho que é, tem uma ligação muito estreita com o expressionismo alemão, gravura do Francisco Franco, partilhava atelier...

Professor J.B.F.- É singular, sim, em Paris, era, era...

Ana 1- Aquela ligação à escultura e gravura e depois o Dordio abre gravuras daquilo para publicar um livro...eu acho sempre que tem uma ligação muito estreita com o expressionismo alemão...mas isso é outro assunto...

Professor J.B.F. - É outro assunto, para mim é importante é esse carácter, era o Mestre Dordio, era uma pessoa muito simples e que não tinha a noção exata do valor dele, na obra da pintura nacional. Não tinha essa... para ele era tudo, era tudo, os outros eram melhores, todos eram melhores, é impressionante. Eu conheço bem o Mestre Dordio na medida em que a minha mãe era francesa e a mulher do Mestre Dordio também era francesa, daí que eu ir para casa do Mestre Dordio aos lanches, que eram franceses, os franceses têm a mania dessa particularidade, como os ingleses com o chazinho das cinco e íamos para lá e estava lá o Mestre Dordio a pintar às vezes em casa, porque ele tinha, quando se entrava na casa tinha um quatinho pequenino à entrada onde ele pintava.

Ana 1- Na Avenida Camilo?

Professor J.B.F. - Na Avenida Camilo, no ultimo andar, naquela casa ...e por isso ele tinha aquele e não se dava praticamente com ninguém, a não ser com o meu pai, o atelier do meu pai foi durante muitos anos o centro dos pintores e escultores da época, era o Cramez, o Dordio, o Carlos Ramos, o Felgueiras, o Artur Gusmão, depois foi o Oliveira Soares que era um médico, era o Felgueiras, era o aquele...como é que se chamava, que foi para Paris, o que faz as casas, foi na mesma época do Felgueiras, como é que se chamava...Eduardo Luíz, era assim um conjunto, depois o Watanuki, o japonês que foi um tipo que tem...

Ana 1 - e andou por aí e convivia com eles...

Professor J.B.F. - E com o meu pai sempre, sempre, sempre...

Ana 1 - Era esta impressão, que eu vi isto em qualquer lado...

Professor J.B.F. - Era sempre, sempre, era todos os dias o Watanuki ia lá, a partir de determinada altura, ele passava a ir todos os dias lá...era uma pessoa extraordinária porque era

japonês, sempre que ia ter com o meu pai, fazia três vénias antes de entrar, depois, nunca virava as costas ao meu pai, nunca na vida,, o meu pai virava e ele virava, sempre, o meu pai levantava-se e ele levantava-se, era uma coisa impressionante e sempre que se despidia três vénias antes de chegava à porta e fazia a quarta, sempre, isto era uma coisa sagrada para ele e depois tinham um jeito extraordinário para pintar e o meu pai e eu estávamos ali e ele, ele a escrever, com a aquela, tic, tic, tic, e eu olhava para aquilo, que bonito que é isto...aquela escrita deles e ele dizia, ah isto e tal e depois, lembro-me ,eu tenho esse desenho, por acaso tenho esse desenho, lembro-me que ele um dia, estava assim não sei que, não sei que, foi lá abaixo à ribeira porque ele falava um português um bocadinho arcaico, português arcaico, assim um bocadinho mas percebia-se, percebia-se perfeitamente, então foi um dia a para ribeira e que tinha visto uma igreja e tal, eu sei qual era, era a igreja em frente da casa do infante, aquela rua e não sei que, e eu disse, onde é que é, e eu disse mais um largo e tal pois é que tinha nesse largo e pega no pincel e num papel e...trás, trás, trás... eu olho para aquilo e disse épá, que maravilha, todo desenho, ó Watanuki esse desenho é espetacular, acha? você não quer fazer mais? ah eu faço, de memória... que era uma coisa impressionante, ele tinha a máquina fotográfica nos olhos, de memória tal tal tal e faz aquilo no colo, o Infante e tal, aquela coisa toda e eu disse épá,faz isto perfeito, depois começou a fazer desenhos e depois levava ao meu pai para ver, por isso é que acompanhei bem o Watanuki.

Ana 1- Ele esteve cá um tempo longo....

Professor J.B.F.- Muitos anos, muitos anos, eu sei que ele teve cá, ora bem, isto foi mais ou menos, da altura do Infante, do concurso do Infante por isso por volta dos anos 1960, 1960, o resultado saiu em 1957, depois, aquilo sai por volta dos anos 1959 ou não sei quê, que é o monumento ao Infante D. Henrique, outra história muito engraçada, mas isso é com o meu pai, não é aqui com o Museu... e ele esteve aí uns anos, eu acabei o curso em 1963 e ele continuava a estar cá e depois já em 1965 ou 1966, eu fui a Lisboa a um curso qualquer, por volta de 1960 e qualquer coisa ou talvez mais tarde e fui à casa dele do Watanuki em Lisboa, que foi nessa altura que foi para Lisboa e vivia ali onde vivia o Lagoa Henriques, ali perto do Lagoa Henriques, que é ali na Estrela, uma daquelas casa da Estrela...

Ana 1 - Vivia cá em baixo, já não na Estrela...

Professor J.B.F.- Ora bem, isto agora é parte histórica mais ou menos que eu contei, há aqui muitas falhas e evidentemente que podemos sempre alongá-las se eu me lembrar, agora vamos à parte prática...

Ana 2 - Eu tenho só uma perguntas...

Professor J.B.F. - Pergunte primeiro.

Ana 2 - Em relação, por exemplo, em 1955, o arquiteto Fernando Lanhas faz uma proposta de aquisição de uma obra de Nadir Afonso, aqui ao Museu, que o seu pai recusa dizendo que a obra se, não se enquadra na, de algum modo na orientação que estava a levar da coleção do Museu na altura, para a coleção do Museu na altura e que estaria em mau estado, alegava que estava em mau estado, empenado, não tem ideia que obra seria essa?

Professor J.B.F. - Não tenho ideia, não faço ideia, mas nem se isso será verdade...

Ana 2 - Pronto, porque essa obra...

Professor J.B.F. - Porque acho muito estranho que o meu pai condene alguma pintura...

Ana 2 - Pronto...

Professor J.B.F. - Isso é que é muito estranho, o meu pai era incapaz de condenar seja o que for, o meu pai tinha frase, que usava muito essa frase, dizia assim, por muito mau que seja um trabalho, ele tem pelo menos um centímetro quadrado que é muito bom

Ana 2- Um centímetro quadrado...

Professor J.B.F. - Um centímetro quadrado que é muito bom. Isso é muito estranho.

Ana 2- Por acaso tinha pedido... tenho curiosidade de saber, é um pedido de aquisição de uma obra de 1955.

Professor J.B.F. - Não faço ideia nenhuma...

Ana 1- Mas está escrito o parecer? O parecer...quer dizer não é um parecer de rigor, propriamente...

Professor J.B.F. - Poderá ser...

Ana 1- Mas tudo tem a indicação...

Professor J.B.F. - Mas pronto, essa, essa digo-lhes que sinceramente não sei...

Ana 2- E depois outra que eu tenho, tenho bastante curiosidade sobre esta obra, é um pedido de aquisição de 1956, de uma obra de Fernando Fernandes que é uma escultura em alumínio que ele pede a aquisição desta obra aqui para o Museu

Professor J.B.F.- Sim...

Ana 2 - E a aquisição desta obra é negada pelo Ministério por ser efetivamente uma escultura em alumínio, que era pouco usual para a época e para representar um Museu Nacional, julga-se que essa obra poderá ter sido comprada depois por outra instituição, não tem nenhuma história dessa...

Professor J.B.F. - Não tenho esta, sei da existência que o meu pai queria uma peça aqui, do Fernando Fernandes, aqui dentro do Museu.

Ana 1- Porque este contexto é muito interessante, esta época...

Professor J.B.F- Porque lá está, são aqueles escultores e pintores que tiveram a possibilidade de se terem deslocado facilmente para os centros da arte, tendo convivido com outros artistas plásticos, tendo de fato transportado para Portugal essas novas correntes, nós sabemos da existência em Paris, concretamente da Academia, Academia, como é que se chamava aquilo, como era a Academia, onde todos os artistas plásticos iam semear...

Ana 1- Julian...

Professor J.B.F.- Era a Academia Julian, não era, em Londres era aquela escola, como é que era, School of Art and Crafts, não, isso era do...não, como é que se chamava aquilo, em que o

Alberto Carneiro, o Zulmiro, foram todos para lá, que iam todos para aí que era em Londres e era em Itália, o português, como é que era...

Ana 1 - O Santo António dos Portugueses...

Professor J.B.F.- O Santo António dos Portugueses. Eram de facto três núcleos onde as pessoas ou iam porque se hospedavam, ou iam para trabalhar ou iam fazer experiências e lá está é uma obra que surge na escultura contemporânea que é diferente das outras e como tal o Museu deve adquirir isso, não deve contestar isso, pelo contrário, porque são novas linhas e é isso que faz a contemporaneidade, é isso que faz a atualização das coisas, porque, vamos lá ver, o escultor Fernando Fernandes é um escultor já representativo, já importante, pelo retrato, etc.etc. que ele fez, mas também tem essa particularidade, inclusivamente há uma escultura dele na Escola de Belas-Artes, que está no jardim, que é a obra que o meu pai queria que viesse para o museu, mas não havia dinheiro para pagar essa obra...

Ana 1- Mas aquela é mármore, aquela que lá está é mármore.

Professor J.B.F.- Ela estava ainda na altura em gesso.

Ana 1 - Em gesso. E era aquela que o seu pai queria que viesse?

Ana 2- Que é uma obra que vai a concurso, acho que é uma obra final de curso dele.

Professor J.B.F.- É, pois é, essa era a obra que ele queria que viesse para cá, mas pronto, mas aí era uma questão de preço.

Ana 1- E esta que a Ana estava a falar, depois é proposta ao Chiado também, que a Ana encontrou lá correspondência no Museu do Chiado.

Ana 2- É e depois pensa-se que seja a da Gulbenkian.

Ana 1- Porque a obra da Gulbenkian está datada de 1957, tem a data de 1957 e esta proposta acontece em 1956, portanto não sei que aquilo será o múltiplo, com datas a posterior, acho estranho...

Professor J.B.F. - Nessa época não havia múltiplos, não me parece, eu pelo menos...

Ana 1 - Tudo indica que a obra que está na Gulbenkian é esta que foi proposta aqui ao Museu e ao Museu do Chiado.

Professor J.B.F. - Mas eu tenho a certeza que era essa outra que era para vir para cá.

Ana 1- Ah, essa informação nós não tínhamos.

Professor J.B.F.- A peça na própria coleção da Escola de Belas-Artes nunca foi catalogada a não ser à meia dúzia de anos, na altura com aquela Lúcia...

Ana 1 e 2 - Lúcia Matos.

Professor J.B.F. - Porque essa peça sempre foi aquela coisa.

Ana 1- Que engraçado, não fazia ideia.



Professor J.B.F. - Era para vir para aqui, essa eu sei que sim, diga mais

Ana 1- Não se esqueça do Amadeo...

Ana 2- E o Júlio Pomar, porque é que pensa que o Júlio Pomar não está representado na coleção?

Professor J.B.F.- Não faço ideia nenhuma, isso não sei, pode ser que aqui, quando ler isto, encontre alguma coisa, alguma coisa disso, penso que não sei, não sei.

Ana 1 - E o Amadeo sendo o Amadeo...

Professor J.B.F. - O Amadeo porque nessa altura, eu penso que o meu pai, nessa altura dizia assim, o Amadeo está em Amarante e ele está lá com toda a obra para quê, vir com outra peça para aqui, não sei. Além disso, o Amadeo é daquele período não contemporâneo.

Ana 1- Pois, mas ele está nas aquisições do primeiro modernismo.

Professor J.B.F. - É. Eu sei que sim, eu sei que sim. Que é o representativo do movimento da arte moderna em Portugal, é um dos, deles, é de facto o Amadeo de Sousa Cardoso.

Ana 1- Mas digo eu, o seu pai faz outras aquisições de figuras do primeiro modernismo. Faz imensas aquisições do séc. XIX e anteriores.

Professor J.B.F.- Sim, sim.

Ana 1- Muitas boas algumas delas, muito boas.

Professor J.B.F.- Sim, porque lá está, como o pai tinha de facto essa particularidade de comprar o antigo quando é bom e o moderno quando é bom.

Ana 2- Então o critério principal seria a qualidade.

Professor J.B.F.- A qualidade, evidentemente que o Amadeo Souza Cardoso, é possível que o meu pai nunca tivesse comprado porque também nunca se calhar lhe foi pedido para adquirir uma peça dessas para aqui...é que o Amadeo Souza Cardoso está muito pouco trabalhado, eu sei, mas aquilo era tudo coleções particulares, o Amadeo Souza Cardoso que já me apareceram duas peças falsas, do Tribunal aqui do Porto, para eu ver essas peças.

Ana 1- Encontraram-se muitas coisas dessas quando se fez a exposição na Gulbenkian, a exposição retrospectiva, encontraram-se muitas coisas...

Professor J.B.F.- Como lhe digo, não sei, não sei...

Ana 1- É que é um bocadinho estranho coincidir a passagem do escultor Barata Feyo à frente da direção do Museu coincidir com o período de reabilitação da memória do Amadeo, salvo seja, com o período de grande efusão à volta da obra dele e a das exposições e uma delas acontece aqui, é estranho, o Barata Feyo comprou uma Manuel Bentes mil novecentos e vinte e qualquer coisa...

Professor J.B.F. - Sim, tem razão.

Ana 1- Comprou várias coisas do modernismo, é estranho que, comprou Eduardo Viana mas ainda era vivo, ainda fazia propostas e o que se comprou dele era da época, de 1953, é estranho que não tenha havido isso.

Professor J.B.F.- Não tem o Amadeo. Por qualquer razão, não sei, isso não sei, não sei...É possível, eu penso que é possível porque claro, não vinha, ele também não ia atrás das pessoas...

Ana 1- Pois, não se proporcionou se calhar.

Professor J.B.F.- Ou ia porque sim senhor, ia porque era convidado para ir lá ou então não se proporciona a ir, atenção a uma coisa, que é preciso ver aí também isso e que era muito importante que o meu pai tinha muita atenção a isto que era a questão das verbas. O meu pai tinha uma verba muito pequena para a aquisição de obras de arte, para o Museu, a verba era muito pequena. Eu sei que houve um quadro, já não sei de quem era, isso não me lembro, sei que foi um quadro, que era para vir para o Museu e o meu pai, a obra custava não sei quanto, não faço ideia nenhuma e o meu pai verificou que precisava, não sei se dez anos para pagar a obra. Ah! já sei, era um quadro do Henry Moore, uma escultura do Henry Moore.

Ana 2- Não consta na...

Professor J.B.F- Eu tenho uma fotografia desse trabalho que era para vir para o Museu, esse trabalho, que Henry Moore nessa época já era caro, já sabemos que muito caro mesmo. Eu sei que o meu pai negociou, não negociou, pediu propostas e foi, porque o Henry Moore nunca veio a Portugal, a não ser na Gulbenkian.

Aqui no Porto, quando foi a exposição do Henry Moore aqui no Porto, essas obras vieram e vinham todas à consignação, o negócio era feito, porque aquilo era um *marchant* que trazia as obras do Henry Moore, não era o Henry Moore que fazia isso e uma das esculturas o meu pai achava que o Museu devia ter e então pediu valores, o valor que lhe foi dado era de tal ordem que ele depois, particularmente, falou com o Ministro ou qualquer coisa e eles disseram que não havia hipótese nenhuma de comprar isso, na medida que isso corresponderia a não sei quantos anos para pagar essa valor, porque não havia na altura os mecenas...

Ana 1- O fundo João Chagas usou aqui sistematicamente mas foi a altura em que se fez, este período e de arte contemporânea foram os períodos de maiores aquisições.

Professor J.B.F- Não havia dinheiro para comprar uma peça daquelas, por isso é que eu acho muito estranho a questão que me pôs do Nadir Afonso e a questão do Amadeo Souza Cardoso, eu penso que aqui não haveria só isso, não seria talvez isso.

Ana 2 - Eu sei que essa...

Ana 1 - E o Pomar que era um homem em grande expansão, esta nesta altura o seu pai conhecia bem? Dava-se bem com ele?

Professor J.B.F- Conhecia muito bem, dava-se muito bem com ele e com o Almada Negreiros, que era outra coisa.

Ana 1 - É outro que não está representado na coleção.

Professor J.B.F.- E dava-se muito bem com eles, então eles iam, quando havia aquelas coisas em Lisboa, lá ia, e o Lima, o Lima, é que é, esse é que é completamente desconhecido porque o Lima era o aglutinador de todas estas...

Ana 1- É o gravador? O homem da gravura?

Professor J.B.F.- Não, não. O Lima pintor, o Lima pintor que de pintura pouco se sabe, há pouca coisa dele, porque o Lima é um pintor que sai da pintura quadro e vai para o palco, é o que faz os cenários no ABC em Lisboa e do Parque Mayer etc. etc., aquelas pinturas todas enormes, com o Vasco Santana na altura, o Vasco Santana, Hermínia Silva, etc. etc, é ele que faz isso, ele via para esse tipo de trabalho...

Ana 1- O Augusto Gomes também andou nesse universo mas manteve-se muito mais agarrado à pintura.

Professor J.B.F. - Também andou sim...sim, sim...mas lá está tinha a tradição da Escola...

Ana 1- Manteve-se mais aberto à pintura

Ana 2- E os anos 1960 com o Teatro Experimental do Porto também muitos pintores e muitos escultores...

Professor J.B.F.- Claro, nessa altura, até eu...também para lá uma peça que depois fiquei sem ela, que ainda nem sei onde é que isso está, eu sei que isso foi para lá, era uma escultura que eu tinha feito sobre a arquitetura, o nome chama-se "Arquiteto". Eu sei que esse teve no Teatro Experimental e depois veio para uma exposição aqui no Palácio de Cristal e desapareceu...

Ana 2 - Pois. Qual seria o critério do seu pai para escolher obras estrangeiras, no caso do Vasquez Dias e outras obras que ele escolheu de autores estrangeiros, paralelamente com autores portugueses?

Professor J.B.F. - Porque ele conhecia, ele estava muito embrenhado de facto nessas pessoas, pessoas de correntes novas, outras formas de arte e então ele tentava o mais possível criar um museu contemporâneo, contemporâneo não, de comparação...

Ana 2 - Mas essas obras vinham até ele ou ele, de alguma forma...

Professor J.B.F.- Normalmente vinham, eram pessoas que ele conhecia que, ele, digamos, se nós formos a dizer que ele tinha a paixão por comprar isto, aquilo ou outro acolá, não, ele via, gostava e dizia assim isto deve ser adquirido, porque está dentro da linha do carácter que ele quer, imaginava, é muito, é isso que o meu pai, nos seus escritos diz sempre isso que é que tentar aproximar coisas umas das outras, para se ver, para noção de que a história não é estanque, a história é uma relação sempre...é isso...

Ana 2 - Outra questão que eu tenho. Qual era a ligação dele com o Diogo de Macedo, estando o Diogo de Macedo na direção do Museu de Arte Contemporânea do Chiado?

Professor J.B.F. - Eram muito amigos. Por acaso não tenho aqui mas isto é fácil de ver isto, há muitos textos do Diogo de Macedo e do meu pai, o meu pai ia a Lisboa, miudamente e o

Diogo de Macedo vinha ao Porto miudamente e o Diogo de Macedo vinha ao Porto miudamente e dos sítios, as pessoas se encontravam ou eram no atelier do meu pai ou era lá em casa, era sempre a mesma história, porquê o meu pai era do Porto, quem juntava tudo, aquilo, aquele centro S. Lázaro era muito bom para isso, aquilo era um sítio ótimo para as pessoas estarem e as pessoas iam para lá, o Diogo de Macedo era muito do meu pai em Lisboa, salvo erro, aqui, pois, o Diogo de Macedo há uma senhora que era mulher do Diogo de Macedo morre com uma doença horrorosa, tremenda, era uma senhora lindíssima, eu lembro-me dela, era uma pessoa lindíssima em Lisboa e a pessoa que melhor, mas ela também tinha um jeito para digamos atuar, sobre quando diziam isso, que melhor vestia em Lisboa e dizia sabe porque, porque vestia sempre de tailleur e o tailleur está sempre na moda, era ela própria que o dizia.

É impressionante, era lindíssima, uma pessoa lindíssima e morreu com uma doença horrorosa e doente com um lenço daqui para baixo, tinha um cancro na boca, uma coisa horrorosa, ficou desfeita, brutal, eu nunca vi isso, vi-a com o lenço, o meu pai ia a casa dela, ia muito a casa dela e com o Diogo de Macedo, por isso é que eles eram muito amigos e o meu pai vinha de Lisboa e o Diogo de Macedo vinha muitas vezes ao Porto, salvo erro, o Diogo de Macedo tinha muito que ver com o Museu Teixeira Lopes, tinha muito a ver com isso.

Ana 1- Diogo de Macedo é uma relação dele...

Professor J.B.F.- E vinha ao Porto por causa das condições, o Diogo de Macedo tinha umas coisas para fazer aí e vinha ao porto, ele tinha umas coisas por aí, por isso eu conheci muito bem o Diogo de Macedo. Muito bem, mesmo. Muito bem, muitos anos que eu conheci o Diogo de Macedo...

Ana 2 - E com o António Montez do Museu Malhoa? Lembra-se qual era a relação?

Professor J.B.F.- Não me lembro.

Ana 2 - Porque há muita correspondência entre estes dois Museus, o Museu Soares dos Reis e o Museu Municipal José Malhoa das Caldas da Rainha.

Professor J.B.F. - É possível que esteja aqui, no meio disto. É possível, Francisco Franco, é possível que esteja aqui Francisco Franco, mas não sei.

Ana 1 - Era amigo do seu pai também, Francisco Franco?

Professor J.B.F. - Era, mais velho que o meu pai, bastante mais velho mas era amigo dele

Ana 1 - Pois. Também é outra figura que não está praticamente representada na coleção...

Professor J.B.F. - Pois não. Pois não.

Ana 1 - Quer dizer, agora já está mas foi uma aquisição posterior.

Professor J.B.F. - Mas na altura não e eram amigos.

Ana 1 - Mas porque seria? Porque não se proporcionou...

Professor J.B.F.- Porque não se proporcionou, é, não sei, as coisas...eu penso que havia aqui de facto um núcleo, não é que o meu pai fosse mandado por a, por b, ou por c, não, o meu pai

tinha uma ideia, e não ia também andar atrás das pessoas e ver quais é que eles eram, achava que sim, pronto, vamos ver, propunha à comissão, era sempre a mesma história, as reuniões eram à quarta ou ao sábado, normalmente eram ao sábado, de manhã, ali onde era o gabinete da D. Maria Clementina, era à volta daquela mesinha que estava ali e ela estava ali naquele canto.

Ana 1 - Olá, bom dia...

P - Bom dia.

Ana 2- Bom dia.

Professor J.B.F. - E ela estava ali e o meu pai entrava e tal, tal, tal e estávamos ali na conversa e quem é que eram as pessoas que estavam lá, normalmente, ora Agostinho Salgado, o Rosas estava sempre, o Rosas...

Ana 1 - Tinha atelier aqui no Museu...

Professor J.B.F. - Era aqui, pois, o Rosas ao sábado de manhã, o Rosas estava aqui, uma história do Rosas que eu conheço espetacular, muito particular, um dia o Rosas, vinha com o meu pai, claro, estava ali e o Rosas entrou e vira-se para o meu pai e diz assim, quer ver uma coisa bonita?

Diretora- Era uma frase que ele usava imenso, quer ver uma coisa bonita?

Professor J.B.F. - Aí assim ao colete, tirou um papelzinho, papel de jornal, era uma coisinha assim, um papel de jornal, embrulhadinho, começou a abrir e eu olhei para aquilo, o meu pai olhou para aquilo, boa, isso é uma coisa fabulosa, é, é o diamante central da coroa da Rainha de Inglaterra e eu viro-me para ele e disse "Ó Sr. José Rosas mas isto é uma fortuna o que está aí, pois era, pois é, então mas isso não devia estar num cofre? Melhor cofre do que este, trago sempre comigo"(entre risos)

Diretora- O José Rosas não conheci, conheci foi muito bem o Manel Rosas que fazia essa pergunta, anda cá, queres ver uma coisa bonita?

Professor J.B.F. - Ah! É o filho, esse era o filho.

Diretora - O Manel que morreu o ano passado, eu era miúda, as minhas filhas era, queres ver uma coisa bonita? Anda cá...pedrinhas que tinha apanhado na praia...

Professor J.B.F.- Sim, isso é, mas aquele...

- Agora, não é exatamente a mesma coisa...(entre risos)

Professor J.B.F. - Parece que na altura tinha feito...

Diretora - Ele tratava das joias da coroa...

Professor J.B.F. - E o cetro da Rainha de Inglaterra que veio ao Porto para ser restaurado e ele então, o diamante que era peça mais valiosa que lá estava andava com ela no colete.

Ana 1 - Uma boa maneira de ter...

Professor J.B.F. - Assim era...

Diretora - Assim estava sempre ali, sabia que onde ela estava...

Professor J.B.F. - Onde ela estava...

Diretora - Ninguém lha trocava.

Professor J.B.F. - É bestial, bom, mas continuando, ora já me perdi...

Ana 1 - Estava a dizer que as reuniões eram sempre com o Rosas, com o...

Professor J.B.F.- Então, tinha o Rosas, aparecia às vezes, à quarta-feira não, mas ao sábado, aparecia às vezes o Manel Figueiredo, ah e quem estava sempre, o Armando Torres...

Diretora - O Armando Couto.

Professor J.B.F.- Era sempre o Armando Couto, eram sempre praticamente estes, não é...

Ana 1 - O Ferrão é muito mais tarde, não é?

Professor J.B.F.- Eu não sei quem...

Diretora - Não vinha regularmente, era sempre a quem se recorria no tempo da, no tempo que eu conheço recorria-se ao Bernardo Ferrão, sempre para tirar dúvidas, para qualquer coisa mas não era a mesma regularidade. E depois quando foi da exposição dos interiores, ele é que foi peça-chave...

Professor J.B.F. - Já não sei quem era, havia uma outra pessoa, era o Van Zeller...

Diretora - Rolando Van Zeller? Também não sei, nessa altura...

Professor J.B.F.- Rolando Van Zeller. porque eu levava-o, era esse Van Zeller, porque ele levava-o, onde é que era...ele vivia, eu sei onde é que esse senhor vivia, que era ali numa paralela à Avenida da Boavista, aqui na parte ali de baixo, era uma paralela à Avenida da Boavista, pois, na parte de cima da Avenida da Boavista, por conseguinte, onde é hoje o pingo doce, havia aquela rua ali em frente...

Diretora - António Cardoso...

Professor J.B.F. - Não...

Diretora - Ah! do outro lado?

Professor J.B.F.- Era onde é hoje a Casa da Música, há aquela rua abaixo, não há? entrava-se por aí e depois entrava-se na primeira à esquerda, ia por aquela rua fora e ele ficava ali numa casa, não sei quem era, parece-me que era esse Van Zeller.

Diretora - Era o Silva Lopes, não era nada, aí era o Silva Lopes, quem vivia aí era o Dr. Silva Lopes.

Professor J.B.F. - Então era esse que vinha cá.

Ana 1- Que não é a rua de Belos Ares, é a outra mais acima, não é?

Diretora - É, pois.

Ana 1- É uma mais acima, paralela à de Belos Ares, é isso é.

Diretora - É, era o Dr. Silva Lopes. que ficou cá, vinha sempre cá, esse lembro-me, depois de nós irmos para o Porto, depois de 1961, quando nós viemos para o Porto era um grande amigo do meu pai, vinham cá sempre ao sábado à tarde.

Professor J.B.F.- É, o meu pai era ao sábado de manhã.

Diretora - Já era o Dr. Rolando Van Zeller.

Professor J.B.F.- Todos os sábados de manhã era aqui.

Ana 1- Senhor Professor, outra coisa que começou à bocadinha por dizer e depois esta ideia não teve sequência foi a ligação ao Museu de Arte Antiga com o Mário Tavares Chicó, isto é antes de vir para cá?

Professor J.B.F.- É, porque ora bem o meu pai está no Museu de Arte Antiga em 1944, salvo erro, quando ele faz o trabalho, 1944 o livro é publicado, o da escultura de Alcobaça, em 1948/ 1947, 1947/1948.

Ana 1- 1947 acho eu.

Professor J.B.F.- 1947/1948 que é publicado, pronto e é nessa altura que o meu pai está no Museu de Arte Antiga, por sua vez, o Museu de Arte Antiga tinha o atelier do meu pai atrás, que era naquela, onde está o Instituto José de Figueiredo, atrás do Instituto José de Figueiredo.

Diretora - Ainda lá tem aquela...

Professor J.B.F.- Havia uns ateliers em que estavam o meu pai, estava lá o Manuel Bentes...

Ana 1- Ah!

Professor J.B.F.- O Manuel Bentes, estava lá quem mais

Diretora - Abel Moura

Professor J.B.F.- Abel Moura, ah! e o do Fernando Pessoa

Ana 1- Sim, sei muito bem, agora escapa-me. que chatice.

Professor J.B.F.- O que tem o quadro...

Ana 1- Almada.

Professor J.B.F.- O Almada Negreiros, depois do Almada o meu pai foi para Belém, portanto está a ver, isto é tudo contemporâneo entre o Museu, a exposição do Mundo Português, a exposição do Mundo Português é 1940, não é, os ateliers do Mundo Português, aqueles pavilhões do Mundo Português estiveram ao abandono, entre aspas, porque aqui estava lá a, os barcos, lá dentro, mas o Duarte Pacheco tirou aquilo que estava lá, mandou tirar aquela porcaria toda e disse assim, este espaço como é da Câmara, aquilo é do Estado, isto passa a ser os ateliers dos artistas plásticos e daí é que o meu pai vai para lá e isso deve ser mais ou menos nesta época, estamos a falar em 1940 e tal que o meu pai entre Belém, que era a coisa e o Museu de Arte Antiga de Lisboa. Porque o meu pai vai para Belém por volta de 1940, 1942/1943 não sei, quando acabou aquilo, quando acabou a exposição, não é, eu sei que aquilo esteve muito tempo lá, eu ainda andei por lá, ainda estavam lá os bonecos todos da exposição, eu fui o D. João I, da exposição de Mundo Português, era miudinho, ao colo da minha prima que era a rainha.

Diretora - Era a Filipa de Lencastre, provavelmente.

Ana 1- Era a Filipa de Lencastre, pois...

Professor J.B.F.- Eu fui o D. João I.

Diretora - Não, ao colo do D. João I...

Ana 1- Ao colo do D. João I...

Diretora - Não, pois, a mãe não era recomendável, não devia ir no cortejo, não é, D. João I a mãe não era assim...

Professor J.B.F.- Não devia ser...

Diretora - Pois...

Professor J.B.F.- Eu fui, esta  
va vestidinho...

Diretora - D. João I, eu fui mais tarde, fui de D. Afonso Henriques também, foi a única vez que entrei no estádio do Jamor ou lá o que é aquela coisa, aquela coisa para o cortejo

Professor J.B.F.- Mas fui.

Diretora - Ficamos com...

Professor J.B.F.- Foi engraçado.

Diretora - ... espírito patriótico...

Ana 1.- Constituição histórica...



Diretora - Responsabilidade histórica.

Ana 1- Portanto pavilhões do mundo português, 1942 e 1943

Diretora - ...Coisas mais chatas, eu estou aqui, eu venho já, tirei hoje de manha uma fotografia antes de vir à Pietá.

Ana 1- Ah! Pois...

Professor J.B.F.- Ah! Boa...

Diretora - Barata Feyo que deu ao meu pai...uma coisa dele

Professor J.B.F. - Eu sei, eu sei...

Diretora - Lembra-se disso?

Professor J.B.F.- Engraçado, isto, o meu pai fez isto para que?

Diretora - Eu não sei, havia outra que ficou para a minha irmã, um Santiago muito bonito, que estava assim numa madeirinha, que o meu pai dizia que era do série da apóstolos para um barco.

Professor J.B.F.- Ah! está bem, eu tenho esses todos, tenho os gessos.

Diretora - Pois, estes são bronzes e este é uma Pietá que eu...

Professor J.B.F.- A Pietá, pois...

Diretora - E o meu pai depois para desenhar isto e eu...

Professor J.B.F.- O meu pai fez dois ? Não me lembro.

Diretora - Não se lembra não?

Professor J.B.F.- Não, não me lembro. Francamente não me lembro não. Não sei, pronto, não me lembro desta porque eu tenho as duas Pietás, tenho-as em casa porque elas nunca foram feitas, há uma assim pequenina e depois há outra grande, assim deste tamanho...

Diretora - Esta, tem para aí 25 centímetros.

Professor J.B.F.- Devia ter sido talvez um estudo do, das Pietás...

Ana 1- Com gesso?

Diretora - Não, não em bronze.

B.F.- Por isso onde é que estão os gessos?

Ana 1- Ah! assim já se vê melhor.

Professor J.B.F.- Não sei onde é que está os gessos, tenho de ver onde é que está isso...

Diretora - É muito bonita, não é?

Ana 1- Bem giro isto, bem giro.

Diretora - É, não é? É...

Professor J.B.F.- Ó Dra. João? Eu agora ia pedir-lhe uma coisa...

Diretora - Então?

Professor J.B.F.- Eu vou ceder a estas duas senhoras uma coisa que é uma preciosidade...

Diretora - Então?

Professor J.B.F.- E quero que a Dra. Diretora do Museu me assegure que isto nunca se vai perder.

Diretora - Evidente. Mas elas são...

Professor J.B.F.- Isto...

Diretora - Até porque se não se importa vão, nós vamos digitaliza-los e guardar estes para não serem levados.

Ana 1- Sim, digitaliza-se e devolve-se.

Diretora - Claro.

Professor J.B.F. - É uma coisa que ninguém deve ter isto, é...isto não sei o que é, sei que está aqui, o Carlos Ramos, sei que está aqui, é aqui no Museu, naquela sala, veja, vê se consegue descobrir o que é que foi isto, está aqui o Carlos Ramos, este aqui é o, como é que se chama, arquiteto engenheiro, Rogério de Azevedo, aqui está o Artur de Gusmão

Diretora - Sim, que pequenino que ele era...

Professor J.B.F.- Dr. Gusmão, está aqui um rapaz que era lá da escola que depois foi assistente, este era o comandante da divisão do Porto...

Diretora - Pois. Temos imensas.

Professor J.B.F.- Agora, eu parece-me que está aqui ou são estes, aqui penso que são da parte política, aqui são os do Museu, parece-me, ali está o António Brito, por isso isto é uma coisa entre...

Diretora- Nós temos cá muitas fotografias e vamos lhe pedir um dia para ver quem é que identificamos.

Professor J.B.F.- Agora, pode ser, pode ser, é isto que está aqui.

Ana 1- Isto está no Museu...

Professor J.B.F.- É o mais interessante disto tudo, onde é que estão as fotografias, está aqui.

Diretora - Clementino? Silva Lopes vê...

Professor J.B.F.- Silva Lopes

Diretora - Brandão, o avo do Rui Moreira, como é que ele se chamava...

Professor J.B.F.- Esse, não sei que Allen...

Ana 1.- Gouveia...

Diretora - Gouveia, Allen, Aires...

Professor J.B.F.- Estes eram os amigos do Dr. José de Figueiredo, do círculo do Dr. José de Figueiredo, cá está e que o meu pai na altura teve Diretor interino aqui.

Diretora - Será Manuel de Figueiredo?

Professor J.B.F.- Não sei, é capaz de ser.

Diretora - Deve ser Armando Couto...

Professor J.B.F.- Armando Couto, não sei...isto...

Diretora - Edgar Lello!

Ana 1- Edgar Lello.

Diretora - Edgar Lello e este deve ser o, ai, como é que é...

Ana 1- Parece Rui ou Luís, mas eu não conheço...

Diretora- Não, é

Professor J.B.F.- Não sei...

Diretora - José Luís Brandão.

Professor J.B.F.- Por isso é que...

Diretora - É pai da mãe do Rui Moreira...

Professor J.B.F.- É isto que é importante ver do círculo José de Figueiredo e o Museu Soares dos Reis.

Ana 2- Claro.

Diretora - Eu lembro-me de o ver cá numa cadeira de rodas, tinha dez anos, e vir cá e ver um senhor, o José Luís Brandão andava de cadeira de rodas... Vinha cá muito, eu lembro-me disso e a Clementina já...não está, o Mestre Agostinho Salgado, não assina?

Professor J.B.F.- Não sei, não está, não sei que pertence a este...

Diretora - Eu lembro-me do Mestre Agostinho Salgado aqui com uma bata cinzenta...

Professor J.B.F.- Agora, isto tem alguns textos e cá está o José Rosas e o Diogo de Macedo, eu vi-o nascer, como ele aparece metido aqui no meio disto...

Ana 1/ Ana 2- Pois...

Professor J.B.F.- E quem escreve é o meu pai.

Ana 1.- Pois, daí a pergunta da Ana...

Professor J.B.F.- Da ligação em Lisboa, está a ver, que era uma ligação que havia muito grande, por isso isto tem aqui, de facto, uma peça fabulosa, agora, a única fotografia que eu conheço e sei que a tenho e conjuntamente com esta deve haver mais e que deve aqui no Museu deve haver é quando o meu pai toma posse.

Ana 2- Ah, está publicada na exposição. No catálogo da exposição retrospectiva.

Professor J.B.F.- É esta, encontrei a data, está aqui, é , este foi o dia em que estava, está a ver aqui é o Rosas

Diretora - É.

Professor J.B.F.- Este não sei quem é, ali é a D. Maria Clementina, aqui é Miguel Monteiro, aqui é o Agostinho Salgado.

Ana 1- Este não é o...

Professor J.B.F.- Este não sei.

Ana 1- Parece-me que é o...ainda há bocadinho estavam a falar dele...não é o Van Zeller?

Diretora - Não, o Rolando Van Zeller é sempre o mais alto.

Ana 1- Que deve ser o caso.

Professor J.B.F. - Não é este.

Diretora - Não é este, o Fernando Van Zeller tem um porte diferente.

Professor J.B.F.- Aqui é o Rosas...

Diretora - Este é o Couto...

Professor J.B.F.- É o Couto, não, é, é capaz de ser...

Diretora - Não, nesta altura devia ser mais novo mas é assim magrinho, eu conheci-o já muito velho...Armando Couto, pode ser...Não sei quem é este caramba, não sei...

Professor J.B.F.- (Acontecem coisas, é um cadela que tenho lá em casa, desfez toda, é uma cadela que é maluca, desfez a cama...completamente louca) Pois mas isto é o documento.

Diretora - Este não sei, não faço ideia quem seja.

Professor J.B.F.- Por sua vez, esse catálogo, este catálogo que foi da exposição...

Diretora - Da Bienal...

Professor J.B.F.- Da Bienal de Cerveira, é que o Dr. Gusmão é que faz, digamos...

Ana 1. ou P- De que ano é?

Ana 2- 1991.

Professor J.B.F.- 1991, isto é 1991, é quando o meu pai morre.

Diretora - E foi o Dr. Artur Gusmão? Lembra-se que o ia levar a Guimarães, quando...

Professor J.B.F.- Engraçado...

Diretora - Lembra-se? Ainda agora estava a ver... era o João que o levava lá...

Professor J.B.F.- Era sim senhora, era sim senhora...

Diretora - Ai meu deus...

Professor J.B.F.- Por acaso aprendi muito com o Dr. Gusmão...

Professor J.B.F.- Não, mas Dr. Gusmão era uma pessoa extraordinária a fazer conferências, foi com que eu aprendi como é que se fala a fazer conferências...

Diretora - Também fui eu com ele que aprendi a nunca se faz, nunca se cai na asneira de enumerar todas as entidades presentes, porque ele quando em Évora era Presidente da Associação de Estudantes treinou, treinou, treinou, e depois quando chegou lá disse por Bispo, por não sei quantos, Governador Civil, todos, todos, todos e depois tinha na cabeça, tinha estado a ler, vírgula, demais entidades civis e militares e tal começava, terminava o rol para não deixar ninguém de fora, não é, que ele depois de dizer tudo, fez uma pausa e disse, demasiadas entidades civis e militares (entre risos) é que nunca mais disse, nunca mais e preveniu-me "Nunca faça isso", nunca na vida disse isso, tinha a certeza que ia sair asneira certa, dava-me uma vontade de rir, mas as pessoas estavam sempre à espera de alguém diga, demasiadas entidades civis e militares (entre risos)

Tinha aquele ar tão solene, à partida, assim à primeira vista e depois era um tonto, era uma pessoa tão divertida, tão divertida...era fantástico.

Professor J.B.F.- Era, era...Mas para mim, na medida em que ele, por exemplo, telefonava-me, vinha para o porto, telefonava-me na véspera e dizia ó João e tal, eu vou amanhã para o

Porto que depois de amanhã tenho uma conferência não sei onde, e então podíamos combinar, disse está bem Dr., eu espero, venho no comboio das sete horas, sete e pouco, está bem, então já quero quarto no Hotel Batalha, eu telefono para o Hotel Batalha e marco-lhe o quarto, e então vamos jantar, vamos, ao Ribeiro, sim vamos jantar, íamos jantar ao Ribeiro e ele depois no meio da conversa, sobre a escola, sobre isto, tal, tal, tal, ele então virava-se para mim e João amanhã eu tenho a conferência, é amanhã às duas e meia, três horas, a mim em Viana ou não sei quantos, podemos encontrar e pronto, por volta das dez horas, dez e meia (entre risos) e eu dizia pronto está bem, sexta feira está, às dez e meia eu encontro-me consigo lá no hotel, pronto lá ia eu ao hotel, parava o carro, ia ter com ele, ele vinha-me buscar para a sala, para aquela sala grande, ali da entrada e então era sempre a mesma história, e eu ficava com os slides, conjuntinho de slides, trazia assim uns pacotes e ele trazia umas fichas dentro de um envelope umas fichazinhas e depois dizia assim, bom o que é que eu vou falar...ora bem, aquela gente, ora aquilo é Guimarães, deixa cá ver e começava a folhear as fichas, punha esta para ali, aquela para ali, aquela para ali e punha as fichas todas seguidinhas e depois dizia, pronto ó João, ora vê aí uma peça tal, tal, tal e isto assim e eu ia aos slides, tumba, está aqui, ponha ali, depois ele dizia peça não sei que, ponha ali, ponha as peças todas, já estava tudo, ele tinha aquelas seis fichas, ou cinco fichas ou quatro fichas, não sei, e depois eu dizia assim, ó Dr. só estas fichas, só estes slides? E então, não há mais texto? isto é o que interessa, o resto é palha...é bestial, tinha uma noção...

Ana 2 - É assim que se aprende.(entre risos)

Professor J.B.F.- Foi assim que eu aprendi também, não é, quer dizer, agora não tenho problemas.

Diretora - E quando estava lá no Museu o dia inteiro, o João deixava lá ficava no hotel, nós íamos buscá-lo de manhã, muito cerimonioso mas muito divertido, depois acabava sempre ao fim da tarde a irmos comer uns pães com chouriço, não sei que mais...

Professor J.B.F.- Que ele gostava imenso...

Diretora - Entrava-se nos chouriços e depois íamos comer bucho lá acima e tal, e ficou intimo daquela gente toda, Sr. Fernandes da biblioteca e tudo e começávamos a montar a exposição, montava-se tudo direitinho, depois ele ia dar uma volta e caramba e nós ficávamos, pendura, pendura, pendura, quando ele volta...não me parece que seja melhor, eu acho que é melhor começar ao contrário...eram vezes sem conta, mas normalmente ele tinha razão de facto, quer dizer a gente, pendurava e depois começava, demorávamos para aí uma semana, cindo dias, é muito, muito tempo, Martins Sarmiento...as transparências, depois onde é que se fazia os caixotes e pá, não...

Professor J.B.F.- E fui eu que fiz esse, essas transparências, mandei-as fazer, não, não, aquilo foi feito em Londres!

Diretora - As outras, as películas...

Professor J.B.F.- As películas foram feitas em Londres, aquilo era de uma coleção, que eu tive a coleção toda em casa...

Diretora - Era uma da talha, e outra dos Barrocos...

Professor J.B.F.- Eram da talha, o Roberto Semede que estão na Fundação Gulbenkian, estive eu em minha casa todos.

Diretora - Ah...

Professor J.B.F.- Porque eu é que fiz a seleção destes slides

Diretora - Os da talha?

Professor J.B.F.- Os da talha...

Diretora - Exposição da talha e a outra era do Barroco

Professor J.B.F.- São setenta e tal, eu lembro-me que são setenta e tal...

Diretora - Deve ter ido tudo para o lixo já, não, na Gulbenkian...

Professor J.B.F.- Não, aquilo é muito caro.

Diretora - Pois era.

Professor J.B.F.- Cada película daquelas foi uma fortuna...porque o Novais em Lisboa queria fazer essas fotografias, esses slides, simplesmente tinha de comprar um rolo inteiro

Diretora - Daquele tamanho...

Professor J.B.F.- Daquela película. Aquilo custava não sei quanto cada película...

Diretora - Para aí que?

Professor J.B.F.- Tinha setenta, oitenta.

Diretora - À volta de oitenta.

Professor J.B.F.- oitenta, sessenta. Eram sim senhora.

Diretora - Deixo-os trabalhar, eu chego, a senhora a ralhar...

Professor J.B.F.- Olhe o que eu vou deixar ficar...

Diretora - Ó Ana Paula eu vou fechar isto.

Ana 1.- Está aberto? Pois...Isto é um discurso?

Professor J.B.F.- É um discurso, isto é um discurso.

Ana 1- Capaz de estar no fim que eu não cheguei à ultima página, isto é absorvente.

Professor J.B.F.- Isto é um discurso em que ele fala, repare, passando pelo Alvarez, Abel, tal, tal, tal, está a ver, ele fala nisso tudo, cinquenta e quatro.

Ana 1 e Ana 2- Cinquenta e quatro.

Professor J.B.F.- Isto aqui é que está a minha grande dúvida, percebes, se isto é o discurso desta fotografia.

Ana 1- Ah! Pois nesta circunstância.

Professor J.B.F.- Porque quando o Dr. Gusmão vem para o Porto é em cinquenta e quatro, aqui a questão é, aqui estes não tem problema porque estes já cá estavam, agora o Dr. Gusmão veio para o Porto em cinquenta e quatro, por isso é que eu não sei se esta fotografia é de época, desta coisa e quem estaria aqui a falar era o meu pai...

Ana 1- Pois...

Professor J.B.F.- E isto seria...

Ana 1- É que nós temos muitas fotografias assim de eventos nestes espaços e com as pessoas a assistir por estes anos, de gente que vinha falar, simplesmente, de gente que vinha fazer conferencias.

Professor J.B.F.- Aquilo que me tinha a falar sobre o coiso, parece-me que está aqui exposta, do Almada...senhor Presidente da Câmara...oferecer à população, pintura moderna...museu soares dos reis...alguns quadros, é capaz de ter aqui a resposta disto...

Ana 1- Do Amadeo?

Professor J.B.F.- Do Amadeo, mas não sei, do Amadeo, só que isto é igual, é a mesma coisa, é cópia, pronto, tem aqui, por conseguinte, este, tem este, este, tem este...

Ana 1- Isto é muito interessante, este texto é muito interessante...

Professor J.B.F.- Que é muito complicado, repare, atenção, repare uma coisa, o meu pai tem uma coisa, este por acaso está direito, esta está direita, atenção à passagem de um lado para o outro porque o meu pai escrevia na cama, eu vou-lhe explicar, ele escrevia assim...está a ver e então quando vira a folha, faz isto e continua aqui, e depois a segunda é a terceira

Ana 2.- Pois, passa...

Professor J.B.F.- Faz assim e passava para aqui e depois é que vinha uma folha no meio e vinha aqui...

Ana 1.- Tinha uma sequencia difícil.

Professor J.B.F.- Agora este que está aqui, eu consigo ler mais ou menos, mas não consigo, não consigo, é possível que tenha aqui muita coisa mas eu penso que aqui terá mais que saltar qualquer coisa, não sei, é que nem, é que se eu soubesse a que é que isto se refere...mas não sei...

Ana 2- Isto passando aqui um dia inteiro à volta disto é capaz de...

Ana 1- Chega-se lá...



Professor J.B.F.- É possível que encontre aqui a história toda, depois tem aqui coisas, museus portuenses da biblioteca não sei que, eu não sei...

Ana 1- Em 1938...

Professor J.B.F.- Eu não sei a que é que isto se refere porque ele depois tem aqui isto que se refere a qualquer coisa, em 19..é elevada a categoria de museu...isto parece que é uma história sobre o..

Ana 1- Uma história do Museu.

Professor J.B.F.- Do museu, porque era aqui essas respostas aí...isto, resumo do Museu Nacional Soares dos Reis, algumas datas sobre o Soares dos Reis...

Ana 2- Porque ele muitas vezes...

Professor J.B.F.- Algumas datas de, tal, tal, tal, e que ele se refere

Ana 2- Ou nos próprios relatórios às vezes de...

Professor J.B.F.- Porque ele tem aqui as coisas, em 1900 passou a denominar-se Museu Soares dos Reis., porque antes era Museu Portuense, foi fundado por D. Pedro IV e...Academia de Belas-Artes..isto eu tenho o documento da criação disto

Ana 2- No final de cada ano também se tinha de fazer relatórios, por isso também possivelmente podiam ser anotações para relatórios

Ana 1- Mas isto é mesmo uma história do Museu...

Professor J.F.B.- É uma história...

Ana 1- Isto é capaz de ser para responder a alguma...

Professor J.B.F.- Eu não sei se respondeu a alguém...

Ana 1- Ora este é o fundo João Chagas, D. Teresa Chagas...

Professor J.B.F.- Pois de onde vinha o dinheiro...

Ana 1- D. Teresa Chagas, de onde vinha o dinheiro...como se chama...

Professor J.B.F.- Está a ver, os dois Cluets do Allen...

Ana 1- Da coleção Allen...

Professor J.B.F.- Que era da coleção Allen...

Ana 1- Olha os meus esmaltes.

Professor J.B.F.- Os limoges...aqui os dois Cluets, lembro-me muito bem da história disto porque quem veio cá que era um belga do museu belga, parece que é belga ou era belga ou holandês que era um conservador dos museus ou qualquer coisa, que veio ao Porto para ver esses dois Cluets que existiam aqui e os Cluets estavam expostos naquela sala pequenina, ora quando a gente entra para a biblioteca, a biblioteca era ali...

Ana 1- Era do lado de lá.

Professor J.B.F.- Era do lado de lá, depois era a D. Maria Clementina e em frente ao corredorzito que vai para as galerias e aqui havia uma sala pequenina, havia uma sala pequenina onde estavam dois Cluets

Ana 1- Que engraçado.

Professor J.B.F. - Isso foi mudado.

Ana 1- Eu já só sei a localização disso, já num relatório do Dr. Figueiredo, portanto eles estão noutro sítio próximo de onde estão agora, mas terão estado por aí antes...

Professor J.B.F.- Eles estavam ali.

Ana 1- Portanto diz...

Professor J.B.F.- Porque para lá ninguém passava. Aquela porta estava fechada, aquela porta só passava quem ia para a biblioteca

Ana 1- Mas estamos a falar de quem ia para o primeiro piso.

Professor J.B.F.- No primeiro piso.

Ana 1- Primeiro piso.

Professor J.B.F.- No primeiro piso. Nos arcos por conseguinte, aquela porta de lá, deste lado, em cima era a ourivesaria, não é...

Ana 1- Sim.

Professor J.B.F.- Que é no andar superior e em baixo havia uma sala aqui que era da biblioteca não é?

Ana 1- Sim, era, era.

Professor J.B.F.- Mas há duas salas, há uma sala grande...

Ana 1- Mas eu o que estou a perceber do que me está a dizer é aquela sala de passagem,...

Professor J.B.F.- É uma sala de passagem.

Ana 1- De convento de Avé Maria.

Professor J.B.F.- Exato. É aí que estavam os dois Cluets, naquela parede, daquele lado, estavam os dois Cluets.

Ana 2- Ah na pequenina?

Professor J.B.F.- Na pequenina. Essa sala só tinha lá os Cluets.

Ana 1- É que ela tem portas para fora e tudo.

Professor J.B.F.- Pois tem, tem, mas só estavam os dois Cluets. Não estava mais nada aí.

Ana 1- Como eu percebo isso.

Professor J.B.F.- E era aí, e foi o ultimo ano em que eles lá estiveram porque esse senhor veio cá e depois aquela coisa que eu, eu era miúdo, não é, perguntei a ele, porque ele olhou e viu e sim, sim, muito bom, estes dois Cluets, sim senhor e tal, tal, tal e depois deu aquela coisa que eu faço a pergunta, como qualquer pessoa faria uma pergunta dessas, talvez, e perguntei mas desculpe lá isto mas o valor de uma peça destas qual é? ele olhou para mim e disse assim, olhe, a rir-se para o meu pai, querem sempre saber o valor das coisas, olhe eu posso dizer o seguinte, conheço mais ou menos aqui esta zona do Porto e tal, o Museu tem dois Cluets, tire-lhe os dois Cluets e se eu vendesse, vendia o príncipe porque entre o príncipe e a princesa é melhor a princesa do que o príncipe, é relativo, são muito bons, mas eu vendia esse príncipe, o quadro, trocava-o pelo todo o Museu, com todo o recheio e toda esta área até ali mais ou menos a Galiza, e perdia dinheiro. Foi o que ele me disse, para ter uma noção do valor das coisas, segundo a opinião dele são os dois quadros mais valiosos que existem em Portugal, segundo a opinião dele, eu lembro-me dele ter dito isso, eu até fiquei a olhar para ele, porque nessa altura havia a polémica daquele desenho do Leonardo que estava na Escola, aquela coisa tal, tal, tal, pronto.

Ana 1 e Ana 2- Sim.

Professor J.B.F.- E é de facto uma peça muito boa mas atribuída, atenção, não está assinada.

Ana 1- É atribuída, quer dizer, isso são, é um desenho. Um desenho é sempre um desenho.

Professor J.B.F.- É um desenho.

Ana 1- São duas peças são absolutamente...

Professor J.B.F.- Consideradas de facto das peças mais fabulosas que existem porque na altura, lembro-me, ele dizia que o Cluet tinha pintado quadros e que dois estavam em Portugal.

Ana 1- Mas há...

Professor J.B.F.- Mas parece que já foram descobertos mais...

Ana 1- Há muito mais. Nós temos um livro, uma bíblia onde tem toda a obra do Cluet.

Professor J.B.F.- Do Cluet.

Ana 1- Ainda não há muito tempo encontrei uma miniatura pintada por ele com o mesmo Francisco 2, com o mesmo retrato, rigorosamente o mesmo retrato.

Professor J.B.F.- Pois.

Ana 1- Que ele pintou para muitas partes da Europa, praticamente todas.

Professor J.B.F.- Claro.

Ana 1- para aqui.

Professor J.B.F.- Pois lá está, ele na altura lembro-me dele perfeitamente, à quantos anos isto foi...

Ana 1 e Ana 2- Pois.

Professor J.B.F.- Ele disse o Luís só existem oito quadros, dois estão em Portugal, por isso é que ele tinha vindo da Bélgica cá por causa de ver aqueles quadros.

Ana 2- Pois.

Professor J.B.F.- Pronto, ora bem, que mais é que tem de perguntar?

Ana 2- Quero perguntar se tem memórias da museografia das salas de pintura e escultura da época, de escultura já falou, que a sala dedicada ao Soares dos Reis estava pintada de...

Professor J.B.F.- Verde.

Ana 2- De verde. E a pintura lembra-se de algum detalhe, de alguma modificação que o seu pai tenha feito...

Professor J.B.F.- Ora bem...

Ana 1- Isto tinha uma apresentação diferente, seguramente, estas obras estavam...

Professor J.F.B.- Era, era.

Ana 1- Deixe-me só perguntar, iam para a exposição permanente as obras, quando eram compradas? tem ideia disso?

Professor J.F.B.- Estavam todas expostas.

Ana 1- Estavam todas expostas, eram compradas e expostas.

Professor J.F.B.- Eram. Eram expostas, a escultura naquela galeria em frente ao Soares dos Reis.

Ana 1- Naquela sala que é para um corredor.

Professor J.F.B.- Que é um corredor, a escultura estava toda aí, a pintura estava deste lado, moedas, as moedas desapareceu e havia a parte a seguir às moedas, por conseguinte, a seguir aos elevadores, aqui um elevador...

Ana 1- Há. O Sr. Professor não quer que conversemos lá?

Professor J.B.F.- Vamos, posso ir lá, posso ir lá num instante.

Ana 1- É, pode ser, porque...Pode ser por si, Ana?

Ana 2- Podemos, podemos.

Ana 1- É que vai ficar com outra percepção das coisas....

Ana 1 - Isto é um acesso à antiga residência, à casa do Diretor.

Professor J.B.F.- Isto não existia aqui, a D. Maria Clementina era aqui, em frente, aqui havia uma janela.

Ana 1- E há, por trás deste painel, há uma série de janelas.

Professor J.B.F - Aqui era a D. Maria Clementina, estava ali a secretária dela, aqui estava um armário com as fotografias, que eu me lembro, aqui havia uma coisa com uns livros e aqui havia uma mesa onde o meu pai e os outros se reuniam, era aqui.

Ana 1- Ah! Portanto o seu pai nem tinha gabinete propriamente aqui, porque não estava...

Professor J.B.F- Não, não, não...era aqui, com a D. Maria Clementina, era tudo aqui, tudo se tratava aqui, depois para lá, havia isto...

Ana 1 - Esta passagem é de origem, existe, agora o que não tinha era provavelmente esta configuração, não tinha os quadros elétricos...

Professor J.B.F- Aqui era fechado, pois, tinha uma porta. Havia aqui uma sala...falta-me aqui uma sala...havia aqui uma sala ou era aqui esta sala e a porta estava aqui? É isso, fechava aqui, aqui havia uma sala, o que é que era aqui, a D. Maria Clementina, passagem para o outro lado e depois havia aqui uma sala, para quê? não sei, havia aqui uma sala, isto era uma sala, agora não sei se era assim tão grande.

Ana 1- Talvez não fosse tão...

Professor J.B.F- Parecia-me mais pequena.

Ana 1- Não tenho a certeza de que...

Professor J.B.F- Ou então, eram duas salas...eu sei que havia aqui um corredor, tudo bem, era um corredor comprido, os elevadores ali e depois entrava-se nas salas do Museu e aqui era só da administração.

Ana 1- Portanto, não se fazia o circuito completo, não é?

Professor J.B.F.- Não, não, não.

Ana 1- Portanto chegava-se a um ponto e voltava-se para trás.

Professor J.B.F.- Aqui estava fechado.

Ana 1- Pois.

Professor J.B.F.- Aqui estava fechado. Pois, porque para aqui não vinha ninguém, aqui só a D. Clementina e quem vinha para a biblioteca, para a biblioteca, para a consulta dos livros e das coisas antigas que era daquele lado e aqui não me lembro o que é que era. Sei que havia aqui qualquer coisa porque o corredor era mais comprido, não era só isto.

Ana 1- A numismática é retirada na altura em que o seu pai vem?

Professor J.B.F.- É, é, que vai para a Câmara.

Ana 1- Exatamente.

Professor J.B.F.- Para exatamente quando o Távora faz a obra lá em baixo, é o Távora? Agora é que eu não tenho a certeza se era o Távora que fez a obra de recuperação da torrezinha.

Ana 1- Foi o Távora que fez.

Professor J.B.F.- Foi o Távora...foi. Então foi dessa coisa e as moedas foram ensacadas, uma cena lindíssima, ficamos às vezes a pensar como é que é possível estas coisas. Ali naquela sala, passava-se e tal e tal, estava sempre o guarda a tomar conta daquilo tudo, mas depois, veio a ordem da Câmara para tirar as moedas, vieram funcionários da Câmara e pegaram a granel, as moedas todas lá para dentro, não foi catalogado, nada, aquilo foi tudo ensacado e levado assim. É muito estranho isto.

Ana 1- Há um processo de catalogação, mas eu de fato até estou surpreendida por me estar a dizer, porque então isso terá acontecido por volta de 1950 e tal, não é?

Professor J.B.F.- Pois, claro.

Ana 1- Foi muitos anos depois, talvez nos anos 1980, há um processo de catalogação aqui no Museu. Era isso que me está a parecer muito estranho, não estou a perceber, há aqui qualquer coisa que não está a bater certo...

Professor J.B.F.- Eu sei que isso foi, eu sei...

Ana 1- Vêm para aqui umas funcionárias por volta de 1960.

Professor J.B.F.- Por volta de 1950/1960. 1950/1960. Porque ali, quando vem a arte...pois, agora deixamos isto aqui assim.

Professor J.B.F.- Agora vamos para o outro lá e continuamos, ali era a D. Clementina, ali era a biblioteca, tinha aqui os livros todos, tinha ali os livros velhos e era o gabinete do meu pai, espera aí, o meu pai tinha ali um gabinete mas que nunca ia para lá, havia ali um gabinete, a sala onde estavam as coisas velhas, também estava uma mesa no centro que era onde, seria para onde o meu pai iria talvez, não sei, isso não sei, isso aí não sei, que é nessa a sala que está aqui...estavam os livros velhos e não sei quê aqui dentro e estava uma mesa ali redonda grande com umas cadeiras à volta e ali, era aquilo ali, aqui estavam os Cluets e isto aqui

estava fechado, daqui para lá ninguém ia. Ninguém entrava aqui, os Cluets não estavam expostos, agora, indo para este lado havia aqui, havia aqui qualquer coisa, havia aqui uma sala, esta sala eu já não me lembro o que ela tinha aqui dentro, será de passagem, porque aqui entrava-se, ah! estava o coiso aqui, havia o guarda lá em baixo e estava aqui uma senhora, havia aqui uma mesa, com os bilhetes, qualquer coisa aqui, pois, porque as pessoas não iam para cima.

Ana 1- O D. Afonso Henrique ainda estava na entrada e ficou?

Professor J.B.F.- Estava sim senhora.

Ana 1- E ficou, chegou a estar na entrada nos anos 1950?

Professor J.B.F.- Estava o D. Afonso Henriques e eu tirei aquelas coisa dali, era um, como é que se diz, um capitel, que estava ali.

Ana 1- O capitel de Amorim?

Professor J.B.F.- Não sei, era um capitel.

Ana 1- Românico?

Professor J.B.F.- Românico era, estava um aqui e estava outro de outro lado.

Ana 1- Assim, naquele vão?

Professor J.B.F.- Ali encostava onde está o aquecedor, mais ou menos.

Ana 1- Os guarda-chuvas.

Professor J.B.F.- Sim, os guarda-chuvas, estava um ali e outro em cima.

Ana 1- Não fazia ideia. E D. Afonso Henriques estava daquele lado dali?

Professor J.B.F.- Não, o D. Afonso Henriques esteve aqui, encostado a esta parede, o D. Afonso Henriques estava aqui.

Ana 1- Tenho ideia que continuou a estar durante os anos 1950.

Professor J.B.F.- Eu penso que sim, eu penso que sim, nunca o tiraram dali.

Ana 1- Isto do D. Afonso Henriques é muito interessante. Faz que este Museu tenha eternamente a imagem, a posição do Estado Novo. Também abriu em 1940, em comemoração dos centenários.

Professor J.B.F.- Porque tinha a espada, ah! a espada estava aqui. A espada do D. Afonso Henriques estava aqui.

Ana 1/ Ana 2 - Ah! (entre risos)

Professor J.B.F.- A espada de D. Afonso Henriques estava aqui, sim senhora. Que é falsa, segundo o Sr. Armando Couto é que dizia, que é falsa.

Ana 1- Isso é muito polémico.

Professor J.B.F.- Porque aquele punho só em 1400 e não sei quê ou 1200 e tal é que existia aquele punho.

Ana 1- Mas também há quem o encontre no Apocalipse do Lorrvão. Não vamos entrar nessa questão.

Professor J.B.F.- Agora aqui...

Ana 1- E ficou? e continuou a espada?

Professor J.B.F.- Sim, estava, sim senhora. Agora este sitio, ali eram as moedas, aqui estavam uns quadros antigos que eu já não sei que quadros eram, não sei que era Silva Porto, Pousão não estava aqui.

Ana 1- Estava na galeria.

Professor J.B.F.- Estava todo daquele lado. Aqui não sei, eram uns retratos, eram uns retratos de duas senhoras não sei quê, não sei se eram estes já, eu sei que aqui estava só uns quadros, mais nada, não havia mais nada.

Ana 1- Havia alguma pintura estrangeira na altura que estava exposta e já não está, agora retratos...

Ana 2- Sim. Essa descrição...

Professor J.B.F.- Agora daqui para lá é que ninguém dá por isto, aqui era a numismática...

Ana 2- Essa descrição estava também?

Professor J.B.F.- Depois havia um caminho que era pequenino, havia aqui um gabinete pequenino que não sei se é este.

Ana 1- Isto foi por onde passamos.

Professor J.B.F.- A entrada para o outro lado, que havia aqui um gabinete que era do, Flávio, não, daquele que foi Professor lá da Escola de Belas-Artes, como é que ele se chamava, que ele veio para cá e depois foi a arte contemporânea, porque foi quando foi a criação da parte moderna, como é que ele se chamava, que foi depois Diretor do Museu de Serralves.

Ana 1- Não está a falar do Fernando Pernes?

Professor J.B.F.- Fernando Pernes. Estava aqui, gabinete dele...

Ana 1- Mas isso já muito mais tarde? No tempo do seu pai que havia...?

Professor J.B.F.- Não, não, não. Isto estou a falar de quando foi...

Ana 1- Já nos anos 1970? 1975?



Professor J.B.F.- Havia aqui um gabinete pequenino, havia aqui um gabinete pequeno que depois foi ocupado pelo Fernando Pernes e aqui havia a sala do Portinari, a seguir, isto aqui era fechado e tinha o Portinari que estava aqui, estava ali a Lagosta do Eduardo Viana, depois havia outros quadros mas não sei de quem eram, pronto, aqui era a sala do Portinari, depois tinha o coiso, depois começava o Pousão, aqui era a sala do Pousão, Silva Porto também, era aqui tudo mas eu penso que também Pousão, começava a sala do Pousão...aqui esta sala, a menina está...

Ana 1- Está do outro lado. Agora o Pousão está na sala do outro lado.

Professor J.B.F.- Aqui já era...

Ana 1- Pois, tudo isto foi da obra do Távora.

Professor J.B.F.- Isto era tudo janelas, aqui era tudo janelas.

Ana 1- Portas mesmo.

Professor J.B.F.- Portas.

Ana 1- Portas que davam para o jardim.

Ana 2- E era...

Professor J.B.F.- E as cortinas andavam aqui.

Ana 2- Pois. Era isso que eu ia perguntar agora.

Professor J.B.F.- A menina estava aqui, a menina estava aqui.

Ana 1- A da árvore?

Professor J.B.F.- Sim, a menina estava aqui.

Professor J.B.F.- E aqui era, estava aqui e agora, aqui eram as esculturas só os coiso, aqui é que estava o Leopoldo Almeida, o Goa, o Gustavo, o Charters, não sei se estava aqui, a peça do Charters

Ana 1- Não.

Professor J.B.F.- Eram os que estavam aqui. parte moderna, aqui era toda a parte moderna...

Ana 1- Engraçado, assim é que já se percebe que nos anos 1960 há aquela exposição da Arte Inglesa que enche isto com o Henry Moore e com outros escultores.

Ana 2- Sim, sim.

Ana 1- Porque este corredor não era utilizado como corredor.

Ana 2- Pois.

Ana 1- Estava a dizer, assim se compreende que nos anos 1960 há uma exposição de Arte Inglesa, em que vem o Henry Moore e outras coisas para aqui e fica uma beleza, isto a funcionar como galeria em vez de funcionar como corredor de passagem mas era porque já havia esta posição de ter a escultura contemporânea exposta aqui.

Professor J.B.F.- Sim, o meu pai já tinha, a escultura exposta aqui.

Ana 1- Essa perspetiva da comparação.

Professor J.B.F.- Era essa ideia que o meu pai tinha, os contemporâneos Soares dos Reis e esta sala era toda pintada do tal verde água.

Ana 1- Verde atmosfera.

Professor J.B.F.- Verde atmosfera, era sim senhora. Era, lembro-me perfeitamente disso.

Ana 2- E nós, outro dia...

Professor J.B.F.- E o meu pai dizia sempre a mesma coisa, a peça que devia estar ali e não aquela, era a inglesa.

Ana 1- Pois mas a inglesa está no Museu do Chiado.

Professor J.B.F.- Que é a melhor peça que existe.

Ana 1- Mas com o bronze não se faz uma coisa dessas, não é? O mármore não é nosso.

Professor J.B.F.- A inglesa é que era a grande peça, Soares dos Reis.

Ana 1- Nós temos a, também é uma questão de assinalar o início ou de assinalar o fim, não é, depende do que se queira transmitir.

Professor J.B.F.- Ele, o meu pai, referia sempre aquilo, que era muito bom, muito bem feito, ótimo mas era uma peça académica.

Ana 1- É uma prova de curso.

Professor J.B.F.- É uma peça académica.

Ana 1- Mas é uma, quer dizer, o que tínhamos, o que temos disto é o [...] Eu, também deve haver algumas passagens em bronze de tempo do seu pai, não é?

Professor J.B.F.- É, o meu pai fez muitas, muitas peças dessas estavam em gesso, não estavam em bronze.

Ana 1/Ana 2- Pois, pois, pois.

Professor J.B.F.- O meu pai é que mandou passar isso, quem passou isto foi o Guedes de Vila Nova de Gaia e não o Lajes, o Lajes não existia ainda. Foi o Guedes.

Ana 2 - E há pedidos do Diogo de Macedo para passar peças do Soares dos Reis a bronze.

Professor J.B.F.- É capaz.

Ana 2- Para o Museu e até julgo que do Malhoa também, das Caldas.

Professor J.B.F.- O Museu Malhoa é capaz.

Ana 1- Porque nós temos uma quantidade de gessos, depois o mármore de Mrs. Leach está no Chiado, o retrato da viscondessa de Vinhó e Almedina também era do Chiado, é do Chiado, não é nossa, está em depósito. Eles têm um bronze e um gesso do Desterrado, que é o gesso, é o gesso que vem não sei se de Roma ou de Paris, há ali um percurso complicado com o gesso desta obra.

Professor J.B.F.- Mas esta peça foi feita em Itália.

Ana 1- Esta foi feita em Roma, é...

Professor J.B.F.- Foi feita em Itália.

Ana 1- Mas o gesso tem um percurso mais complicado que eu não posso garantir que venha o gesso diretamente de Roma, eu sei que é muito tempo depois que o Embaixador Português, eu acho...

Professor J.B.F.- Porque tem traz essa peça é o Soares dos Reis.

Ana 1- Pois, eu sei e acaba-a cá, não é?

Professor J.B.F.- E acaba-a cá.

Ana 1- Mas algumas destas coisas estão no Museu do Chiado, noutra modalidade, digamos.

Ana 2- Sim, sim.

Ana 1- Nós temos os gessos, por exemplo, nós temos os gessos daqui do Sr. Joaquim e alguns destes bronzes não são, nalguns destes bronzes perdeu-se informação, o gesso dessa peça era uma coisa, a mão do Sr. Joaquim a segurar na roupa depois não tem nada a ver com isto, que acabou por sair na fundição.

Professor J.B.F.- Isso é, atenção, vamos lá ver, nós em Portugal só existia uma fundição muito boa que era o Abreu em Lisboa, a fundição Abreu que era ali em Oeiras, mais ou menos, naquela zona de Oeiras que era quem fazia fundições em cera perdida, a cera perdida, a diferença entre cera perdida ou fundição de areia, a diferença era simplesmente, uma por exemplo, se nós falássemos de um busto custava três contos, se falássemos um busto feito em cera perdida custava vinte e cinco contos, a diferença era esta, era uma diferença bastante grande, por isso, é que não existia no Norte, havendo as fundições do Norte, porque havia a de Gulpilhares, havia o Guedes e havia atrás do Guedes, que era o Francisco não sei quê que havia atrás do Guedes, que é da outra rua em cima, havia essas três fundições aqui no Norte, depois veio o Lajes, em Lisboa essa ainda conheci, eu tenho uma peça só fundida por esse Abreu na coisa, que é um Infante pequenino, que só existe o bronze que é uma qualidade fabulosa, era uma fundição fabulosa, em que o D. José foi fundido em Almada, sabe-se que foi fundido em Almada, exatamente numa cera perdida, numa fundição, por isso é que aquela fundição era tão boa, aquela peça em Lisboa é muito boa a sua fundição porque é em cera perdida e em jato único.

Ana 1- Pois, exatamente.

Professor J.B.F.- Atenção, que é uma coisa muito difícil porque só se fazia aquilo em Itália e há poucas peças no Mundo feitas de jato único. Porque era uma coisa muitíssimo de fazer, porque era muito difícil mesmo, porque está a ver, era necessário que a caixa, está a ver o tamanho daquela caixa, que se conseguisse uma temperatura da caixa para que o bronze entrasse por um lado e saía pelo outro e dava a circulação. Fazia circulação.

Ana 1/Ana 2- Pois, pois.

Professor J.B.F.- E só quando determinada altura o escultor achava que estava certa a fundição, fechava, e aquilo ali saía assim, quer dizer, não é como hoje que uma peça dessas é fundida em quase partes, um busto é dividido, eu sei lá, há bustos que se consegue ou bustos pequenos, é capaz de se fundir uma peça, mas por exemplo, sei lá...

Ana 1- Coisas com ombros mais largos, com uma tiragem muito mais difícil.

Professor J.B.F.- Isto aqui já tinha de ter taceiros e às vezes os taceiros, às vezes eles cortam-nos a meio do nariz.

Ana 1/Ana 2- Pois.

Professor J.B.F.- E o nariz fica abaixo ou acima, depois nunca mais acerta.

Ana 1- Ou ficam com os, as marcas dos gitos em cima, na cabeça.

Professor J.B.F.- Pois, pois.

Ana 1- Aquilo é uma marca em gito é uma marca de saída.

Professor J.B.F.- Esta coisa das fundições em jato, a fundição ficava porque, pronto, era aquilo e acabou e não havia mexidelas, a não ser limpar e mais nada, nestas não, como tem que fazer soldas, aquilo era por rebiques porque a solda do bronze não é uma solda que é feita facilmente, com solda a ferro, que é uma coisa fácil de soldar, o bronze é difícil de soldar, fica sempre com uma junta e então, tinha rebiques e os rebiques são trabalhados, a escopro e martelo e depois com a lixa ou com a lima e tira-lhe um bocado.

Ana 1/Ana 2- Pois.

Professor J.B.F.- À escultura, por isso, todo o acabamento que a escultura tivesse, perdia-se completamente, na fundição, isso é...

Ana 1- Estas fundições não de ser todas, todas em areia.

Professor J.B.F.- Sim, é todas em areia, aqui não há nenhuma...

Ana 1- É, porque era aquilo que era acessível.

Professor J.B.F.- Não, porque não, era muito caro, era impossível, o meu pai não tinha hipótese nenhuma de mandar fazer em Lisboa. Só se fez essa fundição do Infante porque foi

para a maquete que esteve em Lisboa exposta do Infante e que foi mandada fazer porque, claro, tinha de ser uma coisa muito bem feita.

Ana 1-Pois e não se compara com este numero de peças e esta dimensão.

Professor J.B.F.- É uma coisinha deste tamanho. É um Infante que é assim deste tamanho.

Ana 1- Isso implica, mas ainda outro dia tive a olhar para o gesso, já não há o gesso da maior parte das coisas, mas tive a olhar para o gesso desta peça e de fato...

Professor J.B.F.- Ficava muito melhor.

Ana 1- Porque esta marca...

Professor J.B.F.-Desapareceu a anatomia da própria, de um que eu iria fazer, com a diferença de um dedo como tem aqui...

Ana 2- É.

Ana 1- Naquela posição nunca é...

Professor J.B.F.- Nunca este, está a ver, a gente faz isto e o dedo que sai é este, não é este, este dedo sai cá fora, como é isto.

Ana 1- Mas toda a, as costas da mão no gesso, são umas coisa, aquilo é um trabalho, é muito aquilo que encontramos ali.

Professor J.B.F.- Pois, lá está, é que o Soares dos Reis tinha uma técnica de, pronto, a gente sabe de onde é que ele foi aprender aquilo, ele foi para Itália, por alguma razão, por causa de Milão, por causa do Miguel Ângelo, quer dizer e sabia que tinha que aprender a fazer aquele género de escultura porque era a forma académica.

Ana 2- Claro.

Professor J.B.F.- Quer dizer, atenção a uma coisa, quando eu uso o termo academismo, não é pejorativo, nada disso, a forma académica é uma forma tão boa como a forma moderna, contemporânea, ela digamos, ela contesta-se a si própria. A forma académica contesta ao academismo. O academismo é uma maneira de ensinar, não é uma maneira de executar, atenção, há uma diferença muito grande nisto.

Ana 2- Sim, sim, sim.

Professor J.B.F.- Uma coisa é fazer-se à maneira de, isso é academismo, outra coisa é fazer usando a linguagem académica...

Ana 2- Método...

Professor J.B.F.- Ou o método académico que é uma coisa diferente.

Ana 2- Claro.

Professor J.B.F.- E é que o Soares dos Reis, a grande força do Soares dos Reis, como do Pousão, é que eles contestaram o academismo, fazendo eles formas académicas, porque um busto daqueles é uma forma académica, agora se nós formos analisar, que é o que eu acho, que eu olho para aquilo e acho extraordinário, o panejamento que está ali, repare, aquele panejamento que está ali, tem que ver com as formas arcaicas, tem que ver com uma tradição que encontra em Portugal em Alcobaça, a Escola de Coimbra, as pessoas esquecem-se da célebre Academia de Escultura de Coimbra, não sei se sabe onde é que era.

Ana 1- Da Renascença, que era, onde é...

Professor J.B.F.- Onde é que ela estava situada, onde está hoje o Hotel de Bragança, está a ver, na parte baixa de Coimbra, junto à Estação, há a estação nova, há a estação velha e há a estação nova, ao lado da estação nova, na altura não havia estação nenhuma, havia ali a ala de escultura, era enorme, era uma sala enorme, onde se fez o Hotel e onde se fez uma fábrica atrás.

Ana 1- Ah, já estou a ver onde é o Hotel de Bragança. agora com a explicação já estou a ver.

Professor J.B.F.- Era uma coisa enorme, era uma sala enorme, onde os escultores, por isso se chama a Escola de Coimbra, foi uma escola tão importante como foi a Escola de Lisboa, talvez mais, de onde é possível pensar-se que D. Pedro e D. Inês tenham sido feitas aí. Aí é que é a grande questão que está aí, se sim ou se não.

Ana 1- Grande questão é mesmo o termo.

Professor J.B.F.- Se sim ou se não, porque era uma tradição enorme que havia em Coimbra, a chamada Escultura de Coimbra, por isso é que, veja que vieram para Coimbra três nomes da escultura, Santareno, João de Ruão e o como é se ele se chamava, o da sede de Coimbra...

Ana 1- Que vêm do século XIV, vêm do Século XIV, já vem gente com a Rainha, de Aragão.

Professor J.B.F.- De Aragão. Entretanto, aqui no Porto, conhece alguma coisa? Nada, não há tradição nenhuma, nada. Lisboa, alguma tradição, não.

Ana 1- Mas há de construção.

Professor J.B.F.- Há de construção.

Ana 1- Há na época Românica, uma tradição de construção e de arquitetura com recurso a mestres estrangeiros que vieram, que se sabe, sobretudo para a sede de Lisboa, que foi assim a vanguarda do Românico.

Professor J.B.F.- Sim. Do Românico.

Ana 1- A vanguarda do Românico, mais avançada, do sudoeste francês vem em direto para aqui com mestre importados. São mestres importados, é gente que vem trabalhar para cá para as grandes obras, até porque isto estava a fazer-se, até a gente.

Professor J.B.F.- Até se nós formos a ver, até aqui o Porto, quer dizer, a Academia de Belas-Artes, que foi mais tarde criada em 1839, de facto, nós temos aqui aquele que era o frade, ali

de, que era lá de cima, como é que se chamava, como é que era aquele frade que esteve em Guimarães e que esteve, como é que se chamava, era o, não me lembro..

Ana 1- Não sei de quem está a falar. Não sei de que época está a falar?

Professor J.B.F.- Estamos a falar em 1700, 1700 e 90 e 80, 1780 e tal, que é, é criada a Academia, é criada a Real Academia.

Ana 1- A Real Academia, a de Ciências que já existia.

Professor J.B.F.- A Real Academia é criada por forma daquela, da, agricultura do Alto Douro, é criada em 1762, depois é a Academia, vêm daí por causa da Escola Náutica e vem se formar

Ana 1- Está a falar do Homem de Tibães, já percebi.

Professor J.B.F.- É, de Tibães, é isso. Aquele Convento de Tibães e vem esse dar aulas conjuntamente com o Jacob, depois.

Ana 1- Exatamente.

Professor J.B.F.- Vem o Jacob, veio esse para dar aulas e depois...

Ana 1- Teixeira Barreto?

Professor J.B.F.- Teixeira Barreto, exatamente. E depois vem o Pillement que é uma coisa que a gente pergunta assim, como é possível? Um homem que era da corte francesa, que trabalha nas grandes fábricas dos tecidos, digamos, de Lyon e que vem para o Porto, fazer o quê?

Ana 1- Ele em principio terá vindo por causa de Queluz.

Professor J.B.F.- É as mensagens, passam a vida a mandar-me mensagens, mas ele vem para o Porto, ensinar o debuxo.

Ana 1- Para a aula de debuxo.

Professor J.B.F.- Para a aula de debuxo. Mas o debuxo o que era?

Ana 1- Desenho?

Professor J.B.F.- Não era desenho.

Ana 1- Não?

Professor J.B.F.- É aquilo que se chama do panejamento, isto, o desenho, isto é o debuxo.

Ana 2- Ah! O padrão?

Professor J.B.F.- O padrão, isto é o debuxo.

Ana 2- Que engraçado.

Professor J.B.F.- Ele vem para o Porto ensinar o padrão para quê? Agora diga-me. Há uma frase, eu li isto, naqueles documentos do Reis, sabe aquele que faz muitas coisas escritas, que estão na Biblioteca Pública, é uma coisa interessante, aquilo devia ser publicado tudo, em que ele fala, em determinada altura, da vinda para a fábrica das sedas do Porto de um senhor francês chamado Pillement. Eu pergunto, onde é que estava essa fábrica?

Ana 2- O palácio não era...?

Professor J.B.F.- Não existia.

Ana 2- Ligado às indústrias...

Ana 1- É muita coisa, é tiradores do ouro e da prata, que é gente que faz fio de ouro e de prata, de lâmina muito fina para bordar, para bordar o ouro e a prata, para passamanarias.

Ana 2- Ah!

Professor J.B.F.- Pois, mas isso é para aqui, esta é que era a fábrica, aqui é que era a fábrica.

Ana 1- Aqui, onde nós nos passeamos.

Professor J.B.F.- Pois, é onde era a fábrica, das passamanarias. Mas essa vinda...

Ana 1- Das fábricas das sedas.

Professor J.B.F.- Das fábricas das sedas, eu andei atrás disso, a ver se descobria, porque isso é que vai dar um carácter um específico nesta cidade, porque a cidade do Porto teve períodos muito importantes, um deles foi a peste, não é, que matou dois terços desta cidade, é brutal, em 16.000, em 16.000 não, que havia cá, casas 16.000, ficam 2000 e tal casas.

Ana 1- Por isso é que São Pantaleão era patrono, por causa disto, isto era uma cidade que estava sempre a levar com a peste, uma cidade portuária, São Pantaleão e São Sebastião.

Professor J.B.F.- Sempre, sempre, horrorosa que tem a peste em 1300 e tal, depois tem em 1600 e tal que mata praticamente a cidade toda, daí este enraizamento tão grande pela burguesia, pela alta burguesia do Porto, logo em 1700 e tal, era lógico que as senhoras do Porto, que eram muito ricas, porque eram muito ricas mesmo, quisessem ter sedas especiais.

Ana 2- Sim, sim.

Professor J.B.F.- E daí a fábrica das sedas. Agora aonde, documentação disso, não há, eu andei por todo o lado à procura disso, não há.

Ana 1- O Joaquim de Vasconcelos nunca deu com nada disso?

Professor J.B.F.- Não encontrou nada.

Ana 1- Na zona industrial?



Professor J.B.F.- Nada, nada, nada. Uns falam, ah, não sei quê, seria talvez onde, ali na Avenida da Boavista onde é Graham, ou em frente ao Graham, será? Não sei.

Ana 1- Aquilo já é uma zona tão descaracterizada.

Professor J.B.F.- Aí não se sabe nada, há cartas, digamos, dessa época, digamos assim, há a planta redonda, anteriores à planta redonda, o Dr., aquele, o de lá de baixo, da casa do Infante é que encontrou essas plantas, por acaso tenho-as, ele forneceu-me essas plantas também e andei a ver se encontrava alguma coisa, nada, não há mesmo indicação, há uma zona industrial, há, percebe-se que há ali naquela zona da Avenida da Boavista, onde é hoje a atual Avenida da Boavista, cá em cima, onde está o Graham, em frente ao Graham, onde está o Hotel, aquele do, aquele...

Ana 1/Ana 2- Sim, sim.

Professor J.B.F.- Era tudo fábricas, eram fábricas, a gente sabe disso, depois foi aberta a Avenida da Boavista que foi muito tarde, como outra coisa que não se sabe, que era a fortuna, devia ter sido a maior fortuna da cidade do Porto, que eram os Bismarcks mas não se sabe, sabe-se da existência da propriedade dos Bismarcks que é a Avenida Marechal Gomes da Costa para baixo até à Foz.

Ana 1- Eu tenho um amigo Bismarck que acha que já deu com o caso todo, ele é o Mário.

Professor J.B.F.- A casa é que não se sabe, onde é que seria a casa.

Ana 1- Esse meu amigo acha que já sabe.

Professor J.B.F.- Já sabe?

Ana 1- É Bismarck, ele.

Professor J.B.F.- É dos Bismarcks.

Ana 1- Passou metade da vida...

Professor J.B.F.- Nunca encontrei isso. Nunca encontrei nada, nada, sei onde é que se localizava porque o Bismarck é um salteador, não é.

Ana 1- Pois.

Professor J.B.F.- A gente sabe porque é que ele veio para Portugal, era um salteador e onde é que ele estava situado, exatamente naquela zona da Foz, entre a Foz Velha e a coisa. Porque era onde os barcos encostavam-se, pois.

Ana 1- Encostavam-se.

Professor J.B.F.- Claro, a gente sabe disso, os Bismarcks que era uma família que veio para Portugal que eram uns salteadores. A gente se formos a ver, um bocadinho mais lá para trás, em 1300, 1300 e tal, a partir daqui do Hospital de Santo António para a Foz não se entrava, não se podia vir para aqui, isto aqui era só salteadores.

Ana 1- Era quase metade da Europa.

Professor J.B.F.- Era assim, estava lá... a Foz Velha só existia aquela coisinha lá em baixo em S. João que era uma coisa de pescadores e tal, tal, tal e acabou, mais nada e depois havia a outra aqui a seguir que era a de Massarelos, onde está aquela igrejinha, igreja pequenina.

Ana 1- E que tinha indústria instalada aí.

Professor J.B.F.- Tinha uma indústria instalada que tinha lá e tal, tal, tal e pronto. Lá em baixo as caravelas, onde se faziam as caravelas, ali onde era a parte nobre, onde se construía as coisas e pronto, acabou e aqui para este lado, não havia mais nada. Porque o Bispo e tudo o resto era para o outro lado, para o lado de Campanhã, porque o mar, quando o mar...

Ana 1 – A meia encosta e não tinha nada desta luz isto era tudo fechado....

Professor J.B.F.- Não, não tinha luz desta. Salvo erro isto aqui era um janela..

Ana 2- Mas então só para repetir agora com o gravador ligado. Os plintos eram em madeira e depois foram passados a pedra e possivelmente os verdes que estão lá em baixo.... [nas reservas]...

Professor J.B.F.- Não sei.. não sei. Isso aí já... É possível não é? É possível... Eu sei que o meu pai mandou-os fazer exatamente por causa dos bronzes, os bronzes em cima de madeira inclinam-se. A madeira é um material que não fica direito. E sabe que uma escultura é fundamental o eixo da escultura.

Ana 2 – Claro.

Professor J.B.F.- O equilíbrio da escultura é fundamental. Por isso nunca poderia ser madeira.

Ana 2- Pois. Nó por acaso outro dia fomos lá baixo às reservas e reparamos num detalhe que eu não sei se será relevante ou não porque existe uma ou outra moldura que parece estar lacada de branco posteriormente.

Ana 1- Com uma tinta por cima do dourado. São coisas contemporâneas, contemporâneas alvo seja, dos anos 50.

Professor J.B.F.- Ora bem. Há uma moda digamos nos caixilhos de madeira. Os caixilhos de madeira têm uma particularidade. Os desenhos eram sempre emoldurados ou em castanho ou em carvalho, réguazinha fininha, castanho ou carvalho e acabou . Os quadros, os óleos e os acrílicos mas principalmente os óleos, pintura, tinham uma moldura larga em que há uma parte dourada, depois uma zona esbranquiçada que é um lacado que é esfregado e depois leva mais dourado em cima. E há depois nos anos 60, mais ou menos por volta dos anos 60, que são essas molduras. Essas molduras eram pintadas, raspadas em branco. Quer dizer, imagine que eu pintava conforme está em ouro e aquela coisa assim... e depois pinta tudo de branco e depois raspa.

Ana 2 – É um fingido. No fundo é um fingido.

Ana 1 – Que agora chamam decapê.

Professor J.B.F.- Isso foi moda.

Ana 2- Mas já não é do tempo do seu pai.

Professor J.B.F.- Não, quer dizer, havia muitos pintores que tinham já os quadros assim. Que emolduravam. Porque repare, um quadro de óleo não é a mesma coisa que um quadro em acrílico. Os quadros de óleo são sempre emoldurados por tradição. Os quadros de acrílico é que mudaram esse conceito. E então os pintores aproveitam a própria grade para emoldurar. Mas isso é como digo são modas, nitidamente são modas. Não havia qualquer conceito ou museológico ou de qualquer outra natureza que dissesse que os quadros deviam ser com essa técnica de emolduramento.

Ana 1- Mas nós ficamos foi com a impressão de que havia ali um esforço de modernização das molduras... Porque são várias de artistas (são duas ou três) não é?

Ana 2 –Sim, sim.

Ana 1 – De artistas diferentes que tem o mesmo tratamento de dourado por baixo e depois leva uma tinta até quase como tartaruguinha, uma tinha que fica rugosa para dar um aspecto menos convencional digamos à moldura. E não sei em que época isso acontece...

Professor J.B.F.- É uma moda, por volta dos anos 60 há muitos quadros assim. Porque antes eram sempre os dourados.

Ana 1- Pois.

Professor J.B.F.- E vamos lá ver. Também temos de ter consciência do seguinte quer dizer. Quais são as empresas que faziam molduras? No Porto havia poucas. Era o Santos, é a Moldursant, havia o Campos nos anos 70 que era da Escola não é, que fazia essa coisa das molduras, eh e mais nada. Ah, e havia uma na Rua de Cedofeita.

Ana 1- Do outro lado do Salão Silva Porto.

Professor J.B.F.- As mais antigas até são daí.

Ana 2 – Tenho uma dúvida que permanece. As primeiras aquisições que são feitas pelo seu pai são de obras de Marques de Oliveira. Isto vem no fundo para reafirmar esta ligação à Academia não é?

Professor J.B.F.- Sim, sim...

Ana 2 – E para dar uma continuidade à coleção na linha que estava a ser seguida na Academia.

Professor J.B.F.- Claro, claro, claro. Quer dizer porque repara a ligação. O Dr. Valente foi de facto uma pessoa muito importante tudo bem não digo que não mas ele não tinha que ver com a Escola.

Ana 2 – Claro, pois é isso.

Professor J.B.F.- Ele era uma pessoa diferente. E aqui quando o meu pai entra para aqui para diretor ele está ligado à escola. Digamos está ao fim ao cabo na tradição de 1911. E isso é importante.

Ana 1 – E o Sr. Professor acha que a escolha do seu pai foi só, só pelo facto de ele ser a única pessoa com o curso de conservador? Não acha que há mais alguma intensão por trás disso? Trazer o professor da Escola de Belas-Artes para dirigir o museu em vez de um licenciado em Direito como era o Vasco Valente?

Professor J.B.F.- Não, não porque sempre ouvi dizer pelo meu pai, há essa conversa que ele teve em Lisboa com o Ministro da Educação foi porque era o único na cidade do Porto que tinha o estatuto de conservador dos museus.

Ana 1 – É que é interessante porque isso, quem faz essa escolha com certeza que sabe à partida que vai revolucionar o principio do museu, não é? É inerente à condição.

Professor J.B.F.- Mas que lhe deu a tradição do museu antigo. Porque ele faz essa distinção, essa ligação, penso que é importante. Não é só para a questão do museu, mas é para o índole, enfim, o conceito, que o próprio museu tinha.

[continuação]

Ana 1 – Ora já pode.

Professor J.B.F.- Naquela sala Soares dos Reis, atrás da sala Soares dos Reis havia uma zona digamos toda relvada onde há muitos anos, eu não tenho conhecimento disso, jogava-se ténis em cima de relva à inglesa, o chamado *cricket* à inglesa, onde havia uma parede no fundo, virada para aquele lado e para baixo que era toda em ciprestes encostados uns aos outros, de distância, não sei se tinha 15 centímetros entre cada cipreste. Aquilo era uma rede perfeita de árvores, as árvores enormes, eu lembro-me porque eu jogava na altura ténis e vinha para aí com a bola e com a raquete prás, atirava para aquilo e a bola ficava lá presa era impressionante e exatamente à frente disso a determinada altura o meu pai teve a ideia de criar ali uma zona de teatro grego que era uma verdura atrás e há frente à de estar por aí algures...

Ana 1 – A colunata.

Professor J.B.F.- Uma colunata qualquer grega que era para se fazer representações ao ar livre de teatro.

Ana 1 – A Dra. Maria João ainda assistiu à Bernarda de Alba. Nos anos 60, ainda assistiu aqui a uma representação.

Professor J.B.F.- Eu vim aqui uma vez a isso.

Ana 1 – A Casa de Bernarda de Alba. Apre que isto agora estava difícil. A Dra. Maria João ainda assistiu a isso e ficou com a ideia que pudesse ser o “Teatro da Verdura”.

Professor J.B.F.- E aquilo era engraçado. Porque aquele espaço ali atrás tinha uma portinha ali para aquele lado que dava para uma casa, eu agora é que não sei de quem era a casa, eu sei que era qualquer pessoa que estava ligada aqui ao museu não sei quem era, não faço a mínima

ideia mas entrando pela casa dele que é ali na rua, nesta rua que vai para lá como é que se chama?

Ana 1 – Rua do Rosário.

Professor J.B.F.- Rua do Rosário era aí na Rua do Rosário. Tinha depois uma entrada pelo quintal e que entrava por uma porta que dava acesso direto aqui ao museu.

Ana 1 – Mas não era o Baganha pois não? O estucador.

Professor J.B.F.- Não faço ideia nenhuma quem seja. Era um senhor que estava ligado ao museu.

Ana 2 – E agora só para ficar registado. A sala de escultura contemporânea estava programada para ser...

Professor J.B.F.- Hoje onde está a oficina de restauro.

Ana 1 – A reserva de pintura. É mais a reserva da pintura do que as oficinas porque a oficina fica já mais para o fundo.

Professor J.B.F.- Era exatamente aquele lado. Que era a seguir à sala onde estava o Agostinho Salgado a pintar não era, onde nós estávamos. Por isso atrás haveria essa sala que seria ligada, que era para ser ligada exatamente à pintura que estava aqui. Quer dizer havia os retratos e haveria as peças de escultura do outro lado. Porque eram peças grandes. O meu pai, o interesse dele era trazer peças grandes para ali.

Ana 1 – Mas ele depois acabou por comprar pouca escultura.

Professor J.B.F.- Porquê? Porque eram os gessos e aqui é que foi o grande problema. Digamos, havia peças de escultura mas eram gessos que eram da Escola, que viriam para cá porque lá estavam-se a estragar, como se estragaram todas não é? Então essas peças é que viriam para cá, que eram peças da Escola, de artistas que tinham trabalhado lá não é? Não era coisas antigas, não era indivíduos de nome. Eram de alunos.

Ana 2- Era a Irene Vilar...

Professor J.B.F.- Sim, a Irene Vilar, sei lá, eu não sei...O Lagoa, o Gustavo, que eram peças de gesso que estavam estragadas nas fundições. Se for a qualquer desses escultores perguntar pelas peças antigas deles não têm. Está tudo destruído. Então as minhas peças de escultura não tenho nenhuma. Grandes? Não tenho.

Ana 1 – Agora estou aqui a pensar numa coisa que nunca tinha pensado. Isso significa que as cabeças de Lagoa Henriques, do Gustavo Bastos foram entregues ao museu em gesso e o seu pai tê-las-à passado a bronze?

Professor J.B.F.- Agora isso não sei. É possível que isso tenha feito assim. Eles não tinham dinheiro para passar isto a bronze. É capaz disso é...

Ana 1 – Que elas são compradas a maior parte aos artistas.

Ana 2 – Mas para passar a bronze tinha de se pedir novamente ao Ministério tudo isso eram passos que estão registados por isso eu tenho que ver isso depois na correspondência.

Professor J.B.F.- Isso aí já não sei mas é possível. Porque eu não estou a ver tirando o Gustavo ou o Lagoa que poderiam ter dinheiro porque tinham obras para poder pagar uma coisas destas, agora não estou a ver por exemplo na altura a Irene Vilar não tinha. Ela só teve depois mais tarde. Começou a fazer coisas mas nessa época não.

(FIM)

## **Apêndice C.2: Transcrição da entrevista realizada a António Cardoso**

Porto, 27 de abril de 2015

(...)

Professor: Depois comecei a achar que não era...

Ana: Mas isto para gravar entrevistas e para ficar com o registo, para consultar...para consultar em casa.

Professor: Isso é muito bom.

Ana: Eu entrevistei o Professor João Barata Feyo ... Em relação ao seu percurso, eu sei que teve uma ligação ao Museu de Amarante.

Professor: Tive e tenho.

Ana: E tem ainda. Quando entrevistei o João Barata Feyo questionei-o acerca da representação do Amadeo na coleção do Museu, uma vez que em 1959 houve uma exposição retrospectiva no Museu, o Secretariado Nacional pela correspondência que eu analisei organizou uma grande exposição retrospectiva do Amadeo e portanto já que anteriormente...

Professor: que repetiu salvo erro em Paris.

Ana: Ah isso eu não sabia.

Professor: Em 61, foi numa altura em que o Amadeo é levado a Paris.

Ana: E as exposições do Secretariado Nacional de Informação nessa década concretamente são num contexto que é aproveitado pelo Barata Feyo para aquisição de obras. No entanto, em 1959, ele acaba por não adquirir nenhuma obra do Amadeo para a coleção.

Professor: Pois não.

Ana: E quando eu inquiri o filho acerca disso ele disse-me, o Amadeo estava representado em Amarante e provavelmente por causa disso o meu pai nunca o quis representar na coleção do Museu.

Professor: Não e quer dizer, custaria muito dinheiro.

Ana: E custaria muito dinheiro, pois.

Professor: Muito dinheiro que dava para ele comprar xis obras.

Ana: Então provavelmente...

Professor: De escultores ou coisa parecida...

Ana: Provavelmente acha que ele apostaria mais em autores mais contemporâneos para ter uma representação...

Professor: Não, não, não...campo de abertura o Barata Feyo tinha de certeza para isso. Não se esqueça nessa altura, tal como hoje, as limitações financeiras eram sempre terríveis. Mesmo o facto de ele ser Diretor digamos, do Museu Soares dos Reis, eu acho que foi uma solução que eles devem ter encontrado e negociado, não é...

Ana: Não, quanto a isso...

Professor: A Ana tem essa impressão?

Ana: Sim.

Professor: Ele tinha prestígio etc. etc.

Ana: O motivo aliás nem é esse. Ele é único. Ele chega ao Porto em 1948 para assumir a cadeira de escultura na Faculdade de Belas-Artes do Porto e nessa altura ele tinha estado anteriormente no Museu de Arte Antiga em Lisboa para fazer o curso de conservador de museus com o Professor Mário Chicó.

Professor: Ah...

Ana: E então, no Porto após a morte do Dr. Vasco Valente é o único capaz de assumir o cargo...

Professor: E com prestígio...

Ana: Interinamente, digamos, portanto assume o cargo, enquanto não é escolhida outra pessoa para a direção do museu...

Professor: Quem é que lhe vem a seguir? é...

Ana: O Manuel de Figueiredo que era o segundo conservador do Museu. E porquê, porque o Professor Barata Feyo chega a um momento da carreira de docência em que acumula muitos cargos e chega à conclusão que não é vantajoso para ele ser diretor do Museu Soares dos Reis em termos financeiros.

Professor: Aliás na altura consultei lá dentro da casa vi que o Barata Feyo...

(interrupção externa)

Professor: Diga, diga...

Ana: Estava-me a dizer que quando a consultar a documentação...

Professor: Pois, dei fé...

Ana: Que havia uma lacuna...

Professor: Não e nessa parte final que ele já não podia perder muito tempo com o Museu.



Ana: Claro. Relativamente à política de aquisição do Barata Feyo. Qual acha que seria o circuito artístico da época que ele frequentaria para aquisição de obras de arte? pela documentação que eu consultei, eu sei que ele comprou uma obra ao João Hogan na Galeria Alvarez.

Professor: Numa exposição que o Hogan fez cá.

Ana: Exatamente.

Professor: Também no Salão Silva Porto e queria que me caracterizasse um pouco, qual a diferença que encontra entre os dois...eu sei qual é a diferença maioritária entre os dois circuitos mas queria que deixasse o seu testemunho da diferença que encontra nos dois circuitos, sendo que um é dedicado mais à representação da pintura romântica e naturalista, não é, e o outro criado pelo Jaime Isidoro, em 1954, muito mais aberto.

Professor: Mais aberto.

Ana: Mais aberto, exatamente. Aliás o Jaime Isidoro foi aluno do Salão Silva Porto. Eu por acaso tenho boletins. O Salão Silva Porto tinha uma coisa com piada, publicava boletins. Eu sei que tenho quatro, ou cinco ou seis e... mas era ao mesmo tempo. Era dirigido por um pintor, agora não me lembro do nome dele... O próprio Júlio Resende frequenta o Salão Silva Porto e o Salão Silva Porto era assim uma mistura de quê? de salão de exposições, de centro de trabalho e também da realização de leilões.

Ana: Centro de trabalho, o que entende por centro de trabalho?

Professor: Isto é...

Ana: De ateliers?

Professor: O Isidoro e o Resende trabalharem lá...e trabalharam outros...

Ana: Sim, sim...

Professor: Com o Alberto, agora chegou-me o nome mas agora não sei o nome.

Ana: Alberto Sousa?

Professor: Não, não...um Alberto que não tem significação nenhuma nas artes, mas tem a significação que durante anos dirigiu o Salão Silva Porto, não é, deu oportunidade àqueles que não frequentavam a Escola de Belas-Artes como era o Jaime. O Resende é que não sei porquê. O Resende deve ter começado muito novo lá e depois deve ter ido para a Escola de Belas-Artes.

Ana: E foi para a Escola de Belas-Artes..

Professor: E foi..Por sua vez a Galeria Alvarez não se interessava por leilões...eu frequentei a Galeria Alvarez...

Ana: Eu sei que sim.

Professor: Quando ela nasceu, ela nasce exatamente um bocado pelo estímulo do Salão Silva Porto que começava a entrar em decadência ou até teria morrido o tal pintor, não é, mas eu tenho isto tudo escrito, onde é que isto anda é que eu não sei...e o Jaime Isidoro funda a...o Jaime Isidoro mais o....como é que chama...

Ana: Miguel Barrias? Não é o Miguel Barrias.

Professor: Não o pintor que era casado com uma médica e que depois foi viver...lá para cima para Cerveira, o...

Ana: O Heitor Cramês?

Professor: Não...

Ana: Agora não me estou a lembrar...

Professor: O nome aparece, resolveram criar a Galeria Alvarez ali na esquina...já verificou o sítio, não é...

Ana: Sim, sim...

Professor: E como ela tinha espaço, tinha um espaço aí no primeiro andar onde funcionava a galeria de exposições e tinha no último andar...era o último andar, exatamente o sitio onde havia o atelier, um atelier coletivo, não é, que para a época foi interessante porque começou por atrair um conjunto de pessoas inclusivamente daquelas que tocavam piano, falavam francês etc. etc...portanto, aquelas que tinham de aparecer, porque tinham de aparecer nessas coisas, mas também gente muito interessante, com uma vocação, com uma vocação...

Ana: Claro..

Professor: Mesmo para as artes, não é, e então é possível aí ver e sobretudo, o quê, chamar a atenção para o papel das galerias no norte do País, fundamentalmente nesta altura no Porto, funcionaria em 31 de Janeiro a galeria, a a galeria...como é que se chamava... onde expõe o Pomar, o Nadir...

Ana: A Portugália?

Professor: A Portugália, não é...e...mas o Jaime vai mais longe...porque inclusivamente começa a trazer a gente de Lisboa etc. etc...

Ana: Sim, sim...

Professor: Eu lembro-me das primeiras coisas que vi, por exemplo, eu sei lá bem, do Carlos Botelho...a primeira exposição que eu vi do Carlos Botelho...

Ana: Foi lá.

Professor: Por exemplo, ali, trouxe o Portinari, uma exposição do Portinari, não sei quem intermediou isso, não sei se foi o próprio Ferreira de Castro. Ainda tenho aí o catálogo do Portinari e depois assinado pelo Ferreira de Castro que veio fazer depois uma palestra sobre

ele e...porque a galeria foi além de mais...um centro...ter sempre esta ambiguidade, eu não lhe posso dizer, e os tempos em Portugal eram maus nesta altura, eu não sei em que medida a ideologia comandava algumas destas ações...

Ana: Pois...

Professor: Ideologicamente algumas coisas seriam comandadas, digamos, por gente interessada nos aspetos ideológicos e é por isso que vamos ver lá o Alexandre Babo, não é, que foi do teatro experimental, vamos ver lá ligados lá o próprio diretor do teatro experimental.

Ana: O António Pedro.

Professor: O António Pedro. vamos ver e curiosamente e resumindo para não estar a dizer...e finalmente vemos, vamos ver, já depois do 25 de abril, logo a seguir ao 25 de abril o homem mais entusiasta da galeria, que levava as notícias...ah, era jornalista, que levava as notícias todas para o Comércio porque nisto é que passou a ser uma coisa também nova no país... é que notícias das artes passaram a ter um peso, digamos, na comunicação social, e começaram inclusivamente a ter um espaço que suponha a colaboração efetiva de várias pessoas e depois que iam de uma ponta a outra, algumas com mais qualidade, outras com menos qualidade, não é, por exemplo, o Jaime Ferreira era o jornalista do Comércio do Porto que eu nunca levei muito a sério, até era amigo dele e até tenho um quadro de Amarante que não está exposto e tal, mas pronto...

Ana: Pois...e há um dele no Museu Soares dos Reis que também não é...

Professor: Não, porque ele depois oferecia e as pessoas..

Ana: Ah mas ele era jornalista então...

Professor: Ele era jornalista do Comércio do Porto. E ali a notícia saía na véspera, tinha ali as notícias a tempo e tal...

Ana: Então talvez houvesse um certo, eu defendo que...eu na minha tese criei uma série de critérios para a política de aquisição do Barata Feyer. Talvez realmente as relações sociais que ele criasse na época...

Professor: Também com a imprensa, de certeza...

Ana: Realmente, que se refletissem na...

Professor: Na multiplicidade de coisas e de ajudar o próprio Jaime Isidoro, ajudar o do Comércio do Porto...

Ana: Claro...

Professor: E é também o tempo de um homem muito interessante, quem ainda me entrevistou e que hoje a filha chegou a dirigir uma galeria de arte no Jornal de Notícias, como é que ele chama...era o Diretor do Jornal de Notícias, ele. A filha viria a dirigir a galeria, Ana Maria... casou-se depois com um deputado aqui do Porto e nunca mais vi e fez por exemplo uma exposição sobre o Amadeo lá e sobre outros artistas, não é, portanto começou a haver um élan

no Porto e começaram a nascer mais galerias, não é, mas inclusivamente o Jaime nesses aspetos ideológicos que são interessantes, não é, não tem que tomar partido nem nada, nem nada, mas eu ia dizer que por exemplo o jornalista também que trabalhava no Comércio do Porto, não me lembro agora do nome dele, era o João Maia. Dá-se o 25 de abril, todos começam a dizer e o que é certo é que ele desapareceu...o João Maia que ia às coisas todas da Alvarez, que ia às reuniões que lá fazíamos, aos encontros etc. etc. de que eu tenho algumas fotografias e o João Maia é que era da PIDE. Mas gostava tanto daquilo e julgo que o papel dele foi de facto e no fim de contas é que amanhã não houvesse uma revolução, quer dizer, eu estou convencido que ele não era particularmente simpático, mas era muito objetivo e metido em tudo, nomeadamente no teatro experimental.

Ana: Pois, pois, pois...

Professor: Nos Fenianos, no coiso...

Ana: No Ateneu Comercial...

Professor: No Ateneu Comercial e o João Maia nós depois vamos vê-lo da PIDE, depois desapareceu, durante, depois não sei...

Ana: Pois...

Professor: Julgo que entretanto morreu. E eu estou convencido que sim, que era, mas era, mas por um lado foi bom, não é, porque ele garantia aquilo que não acontecia a correr e ninguém vinha de certeza fazer revoluções lá na Galeria Alvarez, ninguém vinha assim com o espírito mesmo revolucionário mas agora havia um pano de fundo que suponha digamos, um idealismo de esquerda, não é.

Ana: O Pomar frequentava a Galeria Alvarez?

Professor: Não, o Pomar não, porque estava em Lisboa já nessa altura. Mas por exemplo passavam por lá, não, aquilo era de tal maneira engraçado e até plural porque passavam por lá inclusivamente os professores da Escola de Belas-Artes...é...por exemplo o Barata Feyo, o Barata Feyo não... o Dórdio Gomes...

Ana: O Dórdio Gomes.

Professor: O Dórdio Gomes estava ali quase todos os dias.

Ana: Pois.

Professor: A ver, para aprender, para aconselhar...gostava de passar lá pelo meio dos alunos e não sei quantos, outra coisa, a própria Escola de Belas-Artes ainda transportava com o mito, ainda do séc. XIX, da sua formação em que era muito difícil, não é, tinha a ver com o Conde de Samodães, que era o inspetor da academia, o próprio Conde de Samodães, não é, que representava no fim de contas o poder, era por assim dizer um vigia das coisas que se passavam lá e portanto por exemplo, o nu feminino era muito raro lá poder entrar. O nu masculino existia mas o Jaime inclusivamente tinha um modelo que eu desenhei muitas vezes e que a Escola algumas vezes, quando queria um modelo feminino, os alunos da própria escola vinham para o Jaime Isidoro ou então ao lado da escola combinava-se com a Maria e a Maria ia fazer de modelo, não é. Portanto, a galeria teve esse aspeto, não é, esse aspeto

regenerador, em relação aos costumes, portanto abriu...abriu, permitiu digamos esse contacto com o modelo... normalmente o modelo era o Sr. António, velhinho e tal, que era o modelo da Escola de Belas-Artes, não é, depois aparecia a Maria que era a coisa... Portanto aquilo para alguns, seria quase um escândalo mas foi muito bem aceite digamos, na cidade.

Ana: Lembra-se ainda como é que se apresentava o Museu na altura do Barata Feyo? O Barata Feyo esteve à frente do Museu Soares dos Reis? Tem memórias disso?

Professor: Mas não me lembro do Museu com dinamismo.

Ana: Não?

Professor: Não.

Ana: Nem dessas aquisições novas? A presença dessas aquisições?

Professor: Não me lembro que elas tenham tido ressonância depois no exterior. suponha dar a tal noticia, " O museu acabou de... não sei quantos...", de receber...

Ana: Sim, sim.

Professor: De receber, não me lembro dessa ressonância, não.

Ana: E qual acha que tenha sido a influência, por exemplo das festas do Maio Florido?

Professor: Nada.

Ana: Ou a influencia do Secretariado Nacional de Informação nas festividades do Museu? que influencia tinha o Secretariado Nacional de Informação nas exposições do Museu?

Professor: Não, não tenho, não tenho ideia nenhuma.

Ana: Porque algumas das aquisições são feitas nesse contexto.

Professor: Sim, não tenho nenhuma, não tenho coisa de ressonância nenhuma disso, não é.

Ana: E depois outra coisa que...

Professor: E mesmo o Barata Feyo não era homem para andar a servir vários senhores ou coisa parecida, era um homem muito independente, muito bom, muito coisa, não é. Ele estava interessado era no mundo das artes, estava era interessado em ir para os fundos da Biblioteca de São Lázaro e continuar a trabalhar e fazer as suas coisas.

Ele era um escultor. Um escultor e um escritor, não é, porque há coisas que não são nada mal feitas, não é. Eu também tenho mas com a mudança para aqui não sei onde está. Ele tem um trabalho sobre Alcobaça...

Ana: Sim, sim, a escultura de Alcobaça.

Professor: Tenho um livro inclusivamente enorme, alto, revestido a pano, talagaço, não é mal feito, não é mal escrito. Evidentemente que lhe interessava mais a perspectiva digamos da

escultura e tal, mas digamos, mas era bem feito mas não perde tempo, não perde tempo, com isso. Mas isso até me está a dar uma novidade... Maio, Maio...

Ana: Não, havia uma regularidade anual da recepção das festas do maio florido que eram festas garantidas pelo SNI, pelo Secretariado Nacional de Informação no Museu.

Professor: Mas talvez em Lisboa, mais...

Ana: Não, aqui no Porto. Eram acolhidas no Museu Nacional de Soares dos Reis, provavelmente, independentemente de ser ele o Diretor, obviamente ou não.

Professor: Pois, mas não tenho assim ressonância, de eu próprio me deslocar lá ou lembrar-me...

Ana: Pois, gostava de ter um pouco...

Professor: Não me lembro disso, não é, e como lhe digo, até em função dessa criação das galerias, etc. da Faculdade de Belas-Artes servida por excelentes mestres, não é, como era o Dordío Gomes, o Carlos Ramos...

Ana: O Carlos Ramos.

Professor: O Carlos Ramos vem depois...

Ana: É na arquitetura...

Professor: Depois da morte do Marques da Silva que eu estive, foi a minha tese de doutoramento. Mas o Carlos Ramos vem, vem, vem e sobretudo é, o que é? que o Carlos Ramos é? é muito importante o papel dele neste sentido, era um bom mediador, digamos, entre as instituições e o poder instituído, ele chegava facilmente aos ministérios, como iria chegar facilmente à Fundação Gulbenkian, não é, que nestes anos 50.

Ana: É criada, sim, surge.

Professor: Surge.

Ana: Surge nos anos 60 já o Museu, surge nos anos 60.

Professor: E ele era um bom mediador para isso e até para arranjar bolsas como arranjou etc etc. e também se fez rodear de jovens arquitetos, isto no caso da arquitetura, de jovens arquitetos, que davam um pouco a continuidade à própria obra dele, não é, que depois no meu ponto de vista, não vou dizer regrediu, mas como é que se há-de dizer isso, houve uma involução, se quiser...

Ana: Sim, sim.

Professor: Como arquiteto e nem teve muitas oportunidades depois, não é. Era mais o consultor, era mais isso que propriamente não é, veja quando a Gulbenkian inclusivamente faz o próprio edifício, não é, quem são as pessoas que ali aparecem etc. etc. Mas o Carlos Ramos era um consultor, era um homem de confiança deles etc. etc.

Ana: E a relação com o Diogo de Macedo e com o Museu do Chiado? Tem algumas lembranças desse tempo? com o Museu do Chiado particularmente, o paralelismo que pudesse haver entre a coleção que estava a ser aqui criada e porque há autores comuns e porque há um desejo de representação comum de autores, digamos.

Professor: Mas...quer dizer, aqui faltou, de facto, sobretudo a seguir ao Barata Feyo, faltou, digamos, o que faltava em Lisboa, era muito difícil que a Modernidade entrasse verdadeiramente nos Museus.

Ana: Claro.

Professor: Veja que em Lisboa chega a dirigir o Eduardo Malta, chega a dirigir o Museu de Arte Contemporânea.

Ana: Sim, sim, claro.

Professor: E foi nos jornais, foi o diabo e não sei quantos, e tal, tal, tal, o Diogo Macedo por sua vez, eu acho, o Diogo dirigiu na altura algum museu?

Ana: O Diogo Macedo dirigia o Museu de Arte Contemporânea durante o mesmo período em que o Barata Feyo estava aqui no Porto a dirigir o Museu Soares dos Reis. Por isso é que eu faço esta pergunta.

Professor: O Diogo Macedo tinha uma grande virtude, digamos, é um homem que tinha convivido em Paris com o Amadeo, com o próprio Modigliani, ele escreve sobre os dois e era um homem interessante e não sei quantos, e basta ver também a própria coleção dele no museu de Gaia, na casa museu dele, Macedo.

Em relação à Modernidade era o diabo.

Ana: Considera que não tenha existido nesta época nenhuma verdadeira expressão de modernidade?

Professor: De autentica modernidade, não é, veja as reacções todas, não é, como eu disse ao monumento ao Garrett etc. já foi bom for exemplo em Lisboa, em Lisboa foi um ensaio, a Avenida da Liberdade foi um ensaio, para aquelas, para o Alexandre Herculano e aquelas estátuas que lá estão.

Ana: Sim, sim.

Professor: Pois também tem de fazer a distinção entre duas coisas e a caracterização, digamos, a escultura é mais difícil de colocar, a escultura supõe o poder...

Ana: Claro.

professor: Porque a parte representativa, exatamente...

Ana: E institucional, muitas vezes...

Professor: Institucional... A pintura vagueia mais, pode girar mais e depois inclusivamente começam a abrir galerias pelo Norte do País e os tais museus como o de Amarante, não é...e... a Modernidade...aliás, tem, isso acho que devia, ver bem esse aspeto, não é, eu tenho ali uma parte do catalogo, não é, por exemplo os anos 40 em Portugal...

Ana: Sim, sim a exposição do Mundo Português...

Professor: A exposição do Mundo Português que é uma época que se deseja de afirmação, e o que é que isso significava...

Ana: sim, sim... Não, isso eu já estudei claro...

Professor: E quais são as peças que lá estão...

Ana: Claro...e muitos dos artistas que o Barata Feyo depois traz para a representação da coleção são artistas com quem ele ia circulando e com quem se ia cruzando nessas várias exposições em que ia participando, nomeadamente a de Paris que acontece em 39.

Professor: Sim, sim...

Ana: Essas duas grandes exposições fazem com que ele crie laços de profissão que depois orientam a sua política de aquisição até no próprio museu...

Professor: Sim...

Ana: E depois o que se verifica na visita às reservas é que efetivamente ele continua a nutrir na coleção do museu um gosto, ou uma tendência, porque a coleção já iria nesse caminho, pelo naturalismo e pela pintura académica porque o Museu Soares dos Reis teve inicialmente uma ligação à academia com o Museu Portuense e é um desejo que o próprio filho reafirma, no momento em que é entrevistado, ele diz que o pai ao assumir o Museu Soares dos Reis quis de algum modo tornar a vincar essa relação com a academia, então há aquisições pontuais que ele faz a alunos e assim, que reafirmam essa vontade.

Professor: Sim, sim...

Ana: E falou-me também de um conceito que, esse aí é mais problemático, é mais questionável porque o Diogo Macedo tinha o desejo de fazer um Museu de Arte comparada. O Museu de arte comparada é um Museu de reproduções, no fundo, não é, e ele refere que o próprio pai queria um museu de arte comparada mas a ideia subjacente não é a mesma, porque o que Barata Feyo queria, o que desejava nos escritos que deixa é que criar um museu que constantemente criasse um confronto entre o passado e o presente, mas nunca um museu de reproduções, não é, que era o desejo do Diogo de Macedo quando escreve aquele texto de... já não sei qual é a data inicial... mas pronto, ele efetivamente ele queria esse, julgo que deva ser uma vontade de um académico que está constantemente a comparar os tempos como forma de aprendizagem também, não sei...não faço ideia, são coisas que... Ou não, é uma política expositiva também...

Professor: Não é mal vista a sua visão, pelo menos, ponha-a como hipótese de trabalho...

Ana: Claro, claro...Não, mas é uma das questões que o filho coloca...

Professor: Pois...o filho...



Ana: Não sei se se lembrará mas o filho diz que ao lado da Galeria Soares dos Reis, no Museu, o pai colocou a galeria dos autores contemporâneos, dos escultores contemporâneos, naquilo que hoje em dia é um corredor, de passagem, que era uma galeria fechada.

Professor: Isso já não me lembro.

Ana: E portanto que aí, que queria claramente fazer um termo comparativo entre aquilo que era um académico do passado e a produção do presente, não é.

Professor: Claro, que o próprio Museu Soares dos Reis tinha condicionantes, não é, quer dizer, tinha sido herdeiro do espírito Inglês, da como é que se chama, lá em baixo, do Museu que eu visitei e não sei que, através dos Allen, não é...é um pouco a ideia.

Ana: Do Museu Municipal...

Professor: Do Museu Inglês...não sei que...E depois são acrescentados novos élanos...

Ana: Claro e ele herda...

Professor: E a determinada altura, quer dizer, há uma linearidade, que normalmente é um conceito mais reacionário do que propriamente...a linearidade histórica é um conceito mais velho do que propriamente o conceito das rupturas e...

Ana: Claro...

Professor: Mas a linearidade é, temos de entrar em consideração com ela, "ah o meu museu já tem isto" como eu tenho feito em Amarante, não é,...deixa ver aqui os anos 20, aliás o Museu de Amarante estava à uns anos coisos, anos Amadeo, anos 20, anos 30...época moderna e contemporânea, esse tema ainda anda por lá porque dá jeito...

Ana: Claro...

Professor: Até em termos pedagógicos, dá jeito, não é, muitas vezes esses conceitos são conceitos quase à posteriori...

Ana: Não, mas ele deixa escritos em que...

Professor: Não, isso é bom...

Ana: Em que assume essa posição, isso é interessante...

Professor: Isso é bom, é interessante...

Ana: É interessante.

Professor: Exatamente o não sabido tem de explorar o não sabido, não é porque há muita coisa ainda do não sabido...

Ana: Claro e mesmo as alterações museográficas pontuais que ele faz as aquisições que ele faz, dos autores estrangeiros que chegam à coleção, a forma como os autores..., os autores estrangeiros chegavam à exposição porque muitas vezes chegavam ao Porto, cruzavam-se

com ele e ele adquiria, não era propriamente porque houvesse uma procura de autores estrangeiros...

Professor: Pois...

Ana: Mas possivelmente viria comprar dentro das temáticas que ajudavam a validar o seu próprio gosto, isto já são análises que eu falo quanto às aquisições que ele fez...

Professor: Pois, o próprio Barata Feyo quase por definição, digamos, é como um clássico, não é, mas um homem todavia um clássico já muito marcado pelo Bourdelle, o Bourdelle, deu cabo desta gente toda...

Ana: Sim, sim, sim...

Professor: O Bourdelle deu cabo desta gente toda, aquilo chega ali, trás, trás, trás, então aquele Almeida Garrett, como é que aquilo era possível...no entanto supõe-se por baixo um classicismo óbvio, não é...

Ana: Pois...

Professor: Mas aquelas marcas da modernidade, é, que no fim de contas ele caracteriza Bourdelle, o Bourdelle, não podemos dizer que o Bourdelle que é um modernação no sentido de coisa, mas que ele abriu de facto perspectivas, não é, foi extraordinário...

Ana: Claro...E a hipótese que eu coloco é exatamente essa, se ele terá trazido por essa via alguma modernidade ao museu, até por alguma comparação à sua prática...

Professor: Eu acho que trouxe, que é mais evidente, a modernidade que ele trouxe à escola, à escola e aos seus alunos, não é, do que propriamente a outra modernidade que suponha, que não se suponha só a ele, não é...

Ana: Pois...Claro...ao poder

Professor: Suponha com certeza aos dinheiros, suponha a não sei quantos...

Ana: Ao Ministério na altura...

Professor: Não sei se nessa altura já havia os amigos do Museu Soares dos Reis...

Ana: Já, sim senhora, o círculo...

Professor: O círculo José Figueiredo e essa gente tinha influência e também ele não os queria pôr de parte, até porque também esses grupos de amigos dão jeito, pelo menos dão jeito, muitas vezes, até dão jeito por exemplo para as aquisições, ele não pode adquirir através por exemplo do próprio Museu, adquire por exemplo através do círculo de José de Figueiredo que não tem de prestar contas ao Estado...

Ana: Claro, e eles estavam sempre presentes no momento em que ele pedia aquele a aquisição de uma peça, mas...

Professor: E davam com certeza o parecer também, da aquisição...

Ana: Claro, não, mas é, é interessante isso e é interessante o parecer dele sobre a política de depósitos entre museus que ele defende e que é também defendida pelo Diogo de Macedo e que já o José Malhoa nas Caldas não é tão receptivo à política de depósitos...

Professor: Pois, mas o José Malhoa nessa altura é dirigido por quem?

Ana: Pelo António Montez.

Professor: Pelo Montez...que era mais fechado.

Ana: Era mais fechado.

Professor: Era mais fechado por que se não fora mais fechado, mesmo, ele ultrapassaria inclusivamente a própria ideia, do conceito do Museu do Malhoa.

Ana: Pois..

Professor: Porque o Malhoa, lembro-me sempre daquela exposição feita pelo França, ou coisa parecida, ou até um livro que ele tem sobre o Malhoa, em que apesar de tudo mostra que o Malhoa abre!

Ana: Claro...

Professor: O Malhoa apesar de fazer reticências e não sei quantos e cantávamos o fado Malhoa etc. etc. o Malhoa abre, o Malhoa não fecha, não é, o Malhoa abre, o que é...olha, até inclusivamente por causa dos fados e dessas coisas todas ele depois começa a ter uma, como se dizer, isto numa posição estadonovista como sendo pintor do Estado Novo etc. etc.

Ana: E o Francisco Franco igualmente, que estava lá representado.

Professor: Igualmente, que é uma pena, que é um homem extraordinário, tem uma escultura fantástica.

Ana: Tem uma escultura magnífica.

Professor: Não é só a do Salazar, é o que ele faz inclusivamente para a Madeira ou para os Açores.

Ana: Sim, sim...

Professor: Aquilo é uma qualidade extraordinária, mas essa conotação é óbvia, não é, e quer dizer, também lhe interessa isso, saber que o papel do António Ferro foi muito importante e que o António Ferro está ligado também ao Orfeu e essas coisas todas e tal, tal, tal, portanto havia um espírito de abertura, em determinada altura...

Ana: De abertura mas não acha que haveria uma certa, os Modernistas não seriam utilizados, entre aspas, pelo regime?

Professor: Ah! sim, sim...

Ana: Pelo regime, como forma de...

Professor: Como tal na arquitetura, o mal da arquitetura portuguesa, porque há coisas muito importantes, não é,...

Ana: Claro.

Professor: Mesmo do próprio Diretor da Escola e de outros, não é, muitos são aproveitados, deixam-se aproveitar, mas muitos são aproveitados escandalosamente, não é...

Ana: Claro, porque eu lembro-me agora de um caso, julgo, a Bienal de São Paulo em 53

Professor: Bienal de São Paulo, julgo que estive o Amadeo lá...

Ana: Provavelmente estive, estive também o Eduardo Viana com a natureza morta, com a Lagosta e o Dórdio Gomes, com as Casas de Malakoff e que foram as duas obras pedidas pelo SNI para a representação de Portugal nessa Bienal, sendo que eram dois dos pintores mais considerados mais modernistas, digamos, daquela coleção, pelo menos na representação...

Professor: Mas foi uma boa escolha porque o Viana tinha coisas excelentes, não é, basta lembrar por exemplo aquela obra do Viana, já influenciada pelas louças e que tem um alguidar...

Ana: Não estou a ver qual é.

Professor: Tem um alguidar não sei quantos e aquilo é influenciado também pelos Delaunay em Portugal

Ana: Sim, sim...

Professor: É verdade, isso é verdade, é verdade.

Ana: Havia uma certa...mas pronto, no fundo está a confirmar as minhas suspeitas, aquilo que eu já...

Professor: Fico contente, até pela décalage, não é, que apesar, décalage, enfim são duas gerações já, mas como ainda nos tocamos quando as coisas são, quando as coisas têm alguma perenidade

Ana: Sim, sim. Não e porque sobretudo...

Professor: Tem de aparecer sempre alguns pontos de contato.

Ana: Claro e porque a minha...

Professor: Na própria divergência há pontos de contato.

Ana: Claro.

Professor: E eu acho que é isso que faz a obra de arte no fim de contas.

Ana: Claro.

Professor: Tem as leituras várias, como diz o Humberto Eco, a Obra Aberta...

Ana: Claro.

Professor: Na obra aberta, exatamente, nalguns momentos nós estamos em conjugação, tal como os astros, às vezes encontramos outras coisas etc. etc.

Ana: Claro. Mas agora só lhe vou relatar um episódio que eu encontrei na correspondência interna do Museu e que pode surgir aqui em defesa talvez de uma atitude mais modernista na direção do Barata Feyo.

Professor: Não, mas isso é interessante, quer dizer, quem dera que isso se possa provar e então com a documentação dele, isso é muito interessante, porque às vezes a aragem não significa tudo...

Ana: Pois, mas eu ia-lhe contar...

Professor: Mas até o pensamento mesmo dele era este e às tantas teve de fazer aquele outro...

Ana: Claro...

Professor: Por pressão do círculo José de Figueiredo, por pressão do jornalista, por pressão, etc. porque esta época é um tempo de conciliações, não é, tem de conciliar ali, conciliar acolá...

Ana: Porque ele em 1957 quis comprar uma obra ao escultor Fernando Fernandes, que foi seu aluno.

Professor: E que era interessante, Fernando Fernandes...

Ana: E que até tem uma escultura na Escola de Belas-Artes, que eu até fui à procura dela...

Professor: Ainda lá está?

Ainda lá está, feita em cimento, não é?

Ana: É

Professor: Ela está no exterior, Continua no exterior? Não tenho ido lá...

Ana: Está

Professor: Assim como estava também uma do Darío Boaventura...

Ana: Do Darío Boaventura, está, está. As peças continuam quase todas...

Professor: Ai sim? Não tem havido alterações...

Ana: Quase nada, para o bom e para o mal (entre risos)

Professor: E havia uma do José Rodrigues que não era nada feia, não sei se ainda lá está...

Ana: Do José Rodrigues?

Professor: Uma das primeiras obras do José Rodrigues.

Ana: No jardim?

Professor: Chegou a estar lá?

Ana: Não tenho ideia, não estou...é esta a peça. Era esta a que se estava a referir? Esta é que é do Fernando Fernandes que está no jardim.

Professor: Acho que é esta, é.

Ana: Pois é, é cimento é.

Professor: Ou misturado no próprio o cimento na coisa final, ter o gesso misturado...

Ana: Pois. Ah! Não, mas estava a contar-lhe, que ele tentou adquirir uma peça em alumínio, do Fernando Fernandes e pediu a aquisição ao Ministério, na altura.

Professor: O Ministério ficou horrorizado.

Ana: E o Ministério desaprovou, era um documento assinado pelo Raul Lino

Professor: (entre risos) Olha o Raul Lino, bom rapaz mas nisso era o diabo...

Ana: Disse que não queria transformar basicamente, o Museu num território experimental ou num território... e então...a peça depois, eu estudei a trajetória da peça, a peça é inicialmente até, o Fernando Fernandes pede para ser adquirida no Museu do Chiado, pelo Diogo Macedo, não, o Diogo Macedo pede mais detalhes sobre a peça e não há mais resposta encontrada na documentação, porque eu entretanto fui ao Museu do Chiado também...

Professor: E a peça existe?

Ana: E a peça está na Gulbenkian, a peça é comprada nos anos 60 na Gulbenkian.

Professor: Ah, está bem.

Ana: Portanto, ela faz a trajetória, ela começa no, é engraçado, ela começa no Museu do Chiado, vem para o Porto...

Professor: Engraçado, isso.

Ana: O Barata Feyo pede realmente o parecer final, o parecer é negativo, muito negativo, mesmo, mas vale a pena lê-lo porque é esclarecedor da época também e depois a peça é comprada pela Gulbenkian e...

Professor: Ainda bem.

Ana: E pronto, portanto havia já um desejo do Barata Feyer em certo modo de mudar a coleção. Compre uma escultura à Irene Vilar, que na altura era aluna dele também, tinha, compra ao Darío Boaventura também.

Professor: É, o Darío, era muito bonita.

Ana: É a máscara, não é a máscara?

Professor: Não, era uma espécie de uma bailarina.

Ana: Não, mas eu digo que está no Museu Soares dos Reis.

Professor: Ah!sim, sim, está bem, está bem.

Ana: Porque ele tem ali um núcleo de peças compradas naquela época que mostram já, assim, mais na escultura até que mostram...

Professor: O Darío era um dos mais promissores, fui amigo pessoal dele, não sei se ainda é vivo, fui, era um dos mais promissores alunos da Escola.

Ana: Pois...

Professor: E depois, talvez tenha sido absorvido pelo Ensino e o ensino de um modo geral dá cabo dos artistas, não é...

Ana: Claro...

Professor: Infelizmente...

Ana: Mas, pronto, vou aqui consultar as minhas notas a ver se faltará alguma coisa...ah! é verdade, aqui esta tem alguma relevância...em 1958 foi feita uma exposição itinerante em Amarante da coleção do Museu Soares dos Reis

Professor: Foi..

Ana: Tem alguma...Da coleção Moderna do Museu Soares dos Reis. Tem lembranças dessa exposição?

Professor: Eu estive ligado de certeza a ela.

Ana: Pois...e não tem o catálogo dessa?

Professor: Devia ter e quase a certeza que tenho. Agora, não sei onde é que ela...

Ana: Porque existe um folheto no Museu Soares dos Reis.

Professor: É um folheto.

Ana: É a mesma coisa. Porque é...

Professor: Assim porque mais ou menos nessa altura há primeira exposição de Arte Moderna, organizada com...

Ana: Do Museu do Chiado?

Professor: Não, organizada com o Jaime Isidoro.

Ana: Ah! isso não tenho...

Professor: Mais ou menos na data, até com um pequenino texto meu, digamos...

Ana: Pois.

Professor: Aquelas coisas de jovem.

Ana: Mas em 58 também?

Professor: Julgo em 58.

Ana: Isso teria alguma interesse de, para, no fundo para ver os diferentes registos que se verificavam na época, não é...não guardou isso?

Professor: Não, guardei. Guardado (entre risos) , se eu lhe for mostrar ali dentro a um quarto, dizia tenho de vir para aqui, ajudar este senhor...

Ana: Pois, é complicado.

Professor: Dizia tenho de vir para aqui, ajudar este senhor, nunca mais me vejo livre disto.

Ana: Pois.

Professor: Não há maneira, mas está aí, tenho o catálogo.

Ana: Igualmente em 58, o Museu do Chiado trouxe ao Porto a coleção do Diogo Macedo, a coleção que estava a ser formada pelo Diogo Macedo. E a Coimbra, ao Museu Machado Castro.

Professor: Castro, com o coisa...com o...fui até amigo dele, era na altura o Diretor do Museu Alexandre.

Ana:Isso eu não sei quem era, o Diretor da...

Professor: era o Diretor...era de Lisboa, era o...não sei.

Ana: Esta é a primeira exposição itinerante organizada pelo Museu Soares dos Reis e depois mais tarde, nos anos 60 acontece uma exposição muito importante que é a exposição de Arte Inglesa mas essa já...

Professor: Arte Inglesa, inclusivamente aqui no Porto.

Ana: Sim, no Museu Soares dos Reis, mas essa já com...



Professor: No Museu Soares dos Reis ou na Escola?

Ana: No Museu Soares dos Reis, foi, a de Escultura Inglesa foi, que tinha o Henry Moore, obras do Henry Moore, julgo, mas já nos anos 60, já sem...já não estando o Barata Feyo na chefia do Museu, mas isto assim para fazer um pouco...

Professor: Estava a pensar mais nela, na Escola de Belas-Artes.

Ana: Não, aconteceu no Museu, a exposição de Arte Inglesa aconteceu no Museu Soares dos Reis.

Professor: Esses catálogos todos, eu tenho isso tudo e é, agora ainda está tudo a monte, então esses é que está tudo a monte, não é.

Ana: Pois, pois. Mas, e depois o registo mais frequente que vemos nessa época de exposições do Museu são das exposições de Arte Moderna, as tais que eu já referi e depois as exposições dos Novíssimos que eram exposições que também...

Professor: Onde eu entrei.

Ana: Ah, também entrou nas exposições dos Novíssimos?

Professor sim, também entrei nos Novíssimos.

Ana: Também aconteciam no Museu Soares dos Reis, essas?

Professor: Dos Novíssimos, deixe-me ver onde é que realizavam...

Ana: No Museu Soares dos Reis, pelo menos há registos no Museu Soares dos Reis dos Novíssimos.

Professor: Acho que era no Museu Soares dos Reis, era, era, na Escola não era, era no Museu Soares dos Reis as exposições dos Novíssimos, não é, fazia-se em Lisboa e repetia-se aqui em cima, não é.

Ana: Pois e todas elas eram garantidas pelo...

Professor: Era o Secretariado da Propaganda Nacional, isso coincide fundamentalmente com o tempo do Moreira Batista, César Moreira Batista etc. etc. que é que era o...

Ana: Já não era o, já tinha saído o...Ferro.

Professor: O Ferro, era. O César Moreira Batista é que vem com um élan também muito politiquês, eu conheci-o pessoalmente e é nessa altura inclusivamente no Museu de Amarante, por um lado refez-se um bocadinho, refez-se uma parte do Museu para inclusivamente fazer do Museu, do Moreira Batista. Tem um papel importante aí, um bocado em bófia e tal, não era propriamente um *expert* e tal e pronto deixava, e mais só com uma condição no caso em Amarante é que inclusive nessa altura o Museu, o prémio, havia vários prémios instituídos pelo Governo...

Ana: Sim, sim

Professor: E havia inclusivamente um prémio Amadeo de Sousa Cardoso.

Ana: Eu sei.

Professor: O prémio Amadeo Souza Cardoso. E então, eles tinham terminado, esses prémios tinham terminado, não sei se já com a passagem, se já com a saída do António Ferro, talvez, não é, com inclusivamente assoados um bocado pelas as exposições dos Independentes e pelas exposições inclusivamente nitidamente politizadas com o Pomar e outros etc. não é...e portanto, Amarante requeria o prémio Amadeo de Sousa Cardoso, volta a pôr o prémio de Amadeo de Sousa Cardoso. Ainda sem ideias próprias como hoje tem, não é, o prémio hoje existe, este ano é ano de prémio Amadeo de Sousa Cardoso, mas naquela altura do Moreira Batista, retoma-se a ideia do prémio, do retomar, eu não sei se foi também uma tentativa de Serralves, que já existia, de inclusivamente fazer um prémio Amadeo de Sousa Cardoso que depois também veio a desistir e nessa altura, o prémio até nem tinha o espírito que tinha no tempo do Ferro porque inclusivamente foram premiados nesta exposição, foram premiados talvez já a diversidade disso, o Nadir Afonso com o quadro que está no Museu, aquilo pressupunha que os quadros ficavam no Museu, o Eduardo Jorge Pinheiro, com aquelas coisas em madeira...

Ana: Sim, sei, sei.

Professor: O José Rodrigues, portanto...ah!porque atribuía-se prémios mas também se atribuía, como se fazia na literatura, como se chama...

Ana: Menção honrosa.

Professor: Uma espécie de menção honrosa, onde entra o Ângelo de Sousa, o José Rodrigues, quem mais, lá de baixo do sul, um prémio também, um autor muito interessante, que era de, se não era de Vila Viçosa, era daquelas bandas, mas isso vê-se num catálogo do museu etc. e pronto aquilo parou, ah, é engraçado, por isso me lembro do Moreira Batista, o Moreira Batista dizia, mas no júri não pode entrar Fernando Pernes (entre risos) a condição que ele punha era o Fernando Pernes, de maneira de quem foi por assim dizer, o arbitro, aliás eu sempre gostei muito dele, do Rui Mário Gonçalves...

Ana: Sim, sim

Professor: é mais politizado que o Fernando Pernes...

Ana: E escreve muito bem

Professor: E o Rui Mário Gonçalves é que é por assim dizer, como é que se diz, como eles dizem hoje, o...

Ana: O mediador?

Professor: O presidente do júri. Mas premiaram dessa maneira coisa, não no sentido que por exemplo hoje o prémio é dado, que por exemplo é dado só à pintura.

Ana: Pois.

Professor: É dado só à pintura e normalmente é dado o grande prémio que supõe a vida de um artista e é depois dado na mesma uma espécie de grande prémio e é dado ao concorrente, propriamente ao concorrente, um premeia uma vida e etc etc etc, outro um concorrente que agora aparece suponho até problemas porque depois passa a haver uma geração intermédia que já não quer concorrer.

Ana: Pois, claro.

Professor: Não quero ser o velho. Isto são como as cerejas estas coisas.  
Puxe lá mais uma cereja.

Ana: Mas então quais é que acha que seriam os artistas mais emblemáticos desta época?

Professor: No tempo do Barata Feyo?

O coiso era extraordinário, não é, aliás até fiquei satisfeito porque julguei que não tinha aqui nenhum textinho dele. é o António Duarte...

Ana: O António Duarte, o escultor.

Professor: É, cheguei a corresponder-me com ele, para além do mais, era um senhor, não é, era um senhor e dominava a escultura como ninguém. E fez experiências inclusivamente ao nível de materiais, há uma escultura dele não sei se está na Gulbenkian mas eu tenho a fotografia que ele me mandou com a dedicatória que é uma senhora, capaz de estar ali no catálogo da Gulbenkian, que é praticamente verde, e é a cor de uma pedra, não anda ali nenhuma coisa posta por cima.

Vamos ver aqui o...vamos ver aqui...só foi pena ser a preto e branco. O que é que estamos à procura?

Ana: Do António Duarte.

Professor: Do António Duarte. Porque o Barata Feyo fez o retrato do Diretor da Escola, do escultor. Não é famoso?

Ana: Do escultor?

Professor: Mas teve o prémio. Do Diretor da Escola, do Arquiteto, do Carlos Ramos. Fez o retrato do Carlos Ramos, um homem interessantíssimo, o Martins Correia.

Ana: O Martins Correia está representado na coleção.

Professor: Cheguei a conversar com ele.

Ana: E o Lagoa Henriques.

Professor: O Lagoa Henriques, fui mesmo amigo e aluno. Ainda fui aluno na Escola Belas-Artes, ainda passei pela Escola Belas-Artes.

Ana: Um ano, eu sei, eu vi.

Professor: (entre risos) O Martins Correia fui ao atelier dele que ficava em Belém, pedir-lhe uma peça para o Museu de Amarante.

Ana: Pois.

Professor: E ele é rude. Era rude, não chegou a conhecer, é rude, muito rude, lá de cima, "estou, o senhor quem é, o que quer" e ele lá em cima do cavalete a fazer uma coisa, do género, um mundo ou uma coisa parecida com estrelas...

Ana: Mas isto em que anos?

Professor: Pois, é o problema, os anos.

Ana: Nos anos 60?

Professor: Sim, sim, é por aí...50 e tal, nasceu em 10 mas era um tipo porreiro...era uma série deles, Joaquim Correia, isto era gente toda magnífica.  
Tem este catálogo?

Ana: Não, não, este não.

Professor: Mas eu empresto-lho, tem de ver estas coisas, não é, o Vasco da Conceição, mais tradicionalista mas pegava em temas interessantes, por exemplo, a Adormecida. O Álvaro Breé e além do mais esta gente depois com a medalhística com estes exemplos, olhe aquele lá em cima com o António Duarte  
É de uma qualidade, um coisa espantosa.

Ana: Ah também se dedicava à Medalhística?

Professor: Dedicou, em casos excepcionais neste caso em defesa de Amarante, que coisa linda, olhe que coisa linda.

Ana: É verdade

Professor: Essas duas figuras em cima, é uma coisa.

Ana: Claro.

Professor: É uma coisa extraordinária. Olhe o Dário, era esta aquela que eu perguntava.

Ana: Ah, sim, sim.  
Essa não tenho...

Professor: Mas estava lá ao ar livre, era em barro mas não sei que a passaram.

Ana: Pois mas não tenho ideia porque essa escultura não passa despercebida, assim.

Professor: Não, era muito bonita e isto inclusivamente tinha a ver com ligações inclusivamente ao teatro experimental, nós tínhamos mesmo uma bailarina, havia uma bailarina no teatro experimental e o próprio Eduardo Luiz, também dançava e tal e havia uma Inês Palma, uma bailarina Inês Palma, isto é quase um retrato dela.

Ana: O Gustavo Bastos...

Professor: O Bastos..tinha coisas muito bonitas, o que é, é que foi sempre um preguiçoso...O Gustavo era um preguiçoso.

Ana: O Museu tem muitas cabeças.

Professor: E depois há um homem que é importante, que é aquele, que tem um museu em Beja, que eu conheci pessoalmente e conheci a mulher,a Noémia e tanto me tenho feito para ter uma coisa dele, Jorge Vieira.

Ana: Jorge Vieira não estou, o nome conheço

Professor: Foi o que teve o prémio...

Ana: Mas é posterior?

Professor: Do Monumento ao prisioneiro político.

Ana: Mas é desta época?

Professor: São sensivelmente todos desta época

Professor: Repare, esta exposição é feita em 57.

Ana: 57.

Professor: E vem a segunda logo a seguir em que eu até participei, vem depois uma segunda, já não sei em que ano foi também feita pela Gulbenkian

Ana: A Gulbenkian nesta altura tinha um papel importantíssimo...

Professor: Importantíssimo, não é...

Ana: Na divulgação...

Professor: De maneira que uma série de padres reacionários, ali de Coimbra ah e faz-se nessa altura uma contra-exposição, já não sei onde foi...não há exposição, uma exposição de reação àquilo, portanto os recusados.

Ana: Eu encontrei uma correspondência de um autor que fala sobre isso

Professor: É, os recusados e era o padre Bacelar, não era o Bacelar, mas era...

Ana: Mas era organizado por um padre?

Professor: Não, o padre era um do que servia, escrevia...

(FIM)

## Apêndice D : Livro de Cadastro - Obras de Arte

Ano de Registro	Nr. de Entrada	Nr. De Inventário	Categoria	Autor	Datação	Título da Obra	Descrição	Marcação	Valor	Modo de Aquisição
1950 - 1951	2471	982	Óleo s/ madeira	Martins da Costa	1951	Árvores de S. Lázaro		Placa	3.500, 00	Fundo João Chagas
1950 - 1951	2472	981	Óleo s/ tela (0.46 x 0.38)	Carlos Carneiro	1951	Retrato de Senhora		Placa	3500	FJC
1950 - 1951	2473	983	Óleo	Dórdio Gomes	1923	Casas de Malakoff		Placa	4000	FJC
1950 - 1951	2475	234 ESC	Escultura - Gesso	Teixeira Lopes	Não datada - Séc. XIX/XX	Busto de Menina		Placa		Adquirido ao sobrinho do autor
1950 - 1951	2476	235 ESC	Escultura - Mármore	Teixeira Lopes	Não datada - Séc. XIX/XX	Cabeça de Mulher	Retrato de Judith Rodrigues Fiuza	Placa	37000	Adquirido ao sobrinho do autor José Marcelo T. Lopes.
1950 - 1951	2477	984	Pintura	António Carneiro	1918	Retrato do escritor português António Patrício	Retrato (0.37x0.51)	Placa	3000	FJC
1950 - 1951	2478	985		Veloso Salgado	1895	O sonho		Placa		Oferta
1950 - 1951	2479	986	Óleo	Jaime Isidoro	1950	A nacional		Placa	2500	FJC
1950 - 1951	2493	980	Desenho e Glacis	António Ramalho	1911	Cabeça de criança		Placa		FJC
1950 - 1951	2494	987	Óleo	Candido Portinari	1942	Carnaval		Placa	5000	Oferta do Dr. Assis Chateaubriand que informou ser de Cândido Portinari.
1950 - 1951	2444	967	Escultura	José Oliveira Ferreira	1909	Paz Fecunda-Lavrando a Terra	Estudo em desenho preparatório para escultura		350 escudos	FJC
1950 - 1951	2451	970	Guache	Corot	Não datada - Séc. XIX	Paisagem				Oferta de Ilisio Amador
1950 - 1951	2452	232 ESC	Madeira		Não datada - séc XVIII	Sant'Ana	Séc. XVIII		1000	FJC
1950 - 1951	2439	964	Desenho	Marques de Oliveira	1884?	Rapariga Costurando	A sépia aguada e à pena		1000	FJC
1950 - 1951	2440	965	Aquarela	Marques de Oliveira	1877	Cabeça de Mulher	Roma 1877		1000	FJC
1950 - 1951	2443	966	Estudo a sanguinea	José Oliveira Ferreira	1910	Nú	Datado de Paris		300 escudos	FJC
1950 - 1951	2449	968	Aquarela	João Vaz	cerca 1892?	A saída da igreja			500 escudos	FJC
1950 - 1951	2450	969	Desenho	Silva Porto	[1893]	Camponês com bois			500 escudos	FJC
1950 - 1951	2426	962	Óleo	Miguel Angelo Lupi	cerca 1861-63	Fausto e Margarida			2200	FJC
1950 - 1951	2453		Madeira Pintada			Pianha D. João V			2000	FJC
1950 - 1951	2455		Desenho (2)	Soares dos Reis			Dois desenhos de Soares dos Reis		1200	FJC
1950 - 1951	2456	173 GRAV	litografia	Abdon Ribeiro de Figueiredo (gravador) António Joaquim de Sousa Vasconcelos (desenhador)	1845	Vista da rua de Sta. Catarina	Uma litografia da cidade do Porto		500 escudos	FJC
1950 - 1951	2458	974	Óleo	Adolfo Rodrigues	1898	A coroação de Inês de Castro			1800	FJC
1950 - 1951	2462	973	Aquarela	Manuel Rodrigues	1947	Paisagem de Miragaia			1500	FJC
1950 - 1951	2463	965	Estudo	Marques de Oliveira	1877	Cabeça de Napolitana	Estudo para retrato sobre tábua		2500	FJC
1950 - 1951	2464	972	Aquarela	Marques de Oliveira	1877	Estudo de panejamento com figura??	Estudo feito em Roma		2500	FJC
1950 - 1951	2467	977	Pintura	Marques de Oliveira	[1877-78]	Napolitana			5000	FJC
1950 - 1951	2468					Menino Jesus numa camilha em estilo Renascença			3000	FJC
1950 - 1951	2469	979	Óleo	Joaquim Lopes	1943	Terras Bragaçanas			20000	FJC
1950 - 1951	2412	956	Óleo	Abel Cardoso	1936	Auto-Retrato	Ao espelho negro			Oferta

1950 - 1951	2413	957	Aquarela	James Holland	1845	Paisagem			850000	FJC
1950 - 1951	2414	958	Aquarela	James Holland	Não datada - Séc. XIX	Paisagem			800000	FJC
1950 - 1951	2415	960 PIN	Óleo	Marques de Oliveira	Não datada - Séc. XIX/XX	Paisagem			800000	FJC
1950 - 1951	2418	959	Óleo sobre madeira	Henrique Medina	1918	Paisagem			1000	FJC
1950 - 1951	2419	978	Óleo	Leonel Marques Pereira	Não datada - Séc. XIX (2ª metade)	Cena de Aldeia			4500	FJC
1950 - 1951	2420	230 ESC.	Escultura - Madeira		Não datada - séc XVII	Cabeça de Cristo			550 escudos	FJC
1950 - 1951	2424	961	Óleo s/ Cobre	Leonel Marques Pereira	Séc. XIX	Saloio			3000	FJC
1950 - 1951	2427	963	Óleo s/ metal	Francisco José Rezende	Séc. XIX	Vendedeiras			800000	FJC
1950 - 1951	2428	231 ESC.	gesso	Soares dos Reis	1880	Baixo Relevo (medalhão) Camões			1500	FJC
1950 - 1951	2472	981	Óleo s/ tela	Carlos Carneiro	1951	Retrato de Senhora			2500	FJC
1952	2502	989	Aquarela	Paulino Montez	1926	Rossio -Lisboa			2000	FJC
1952	2503	991	Água-forte	José Contente	Séc. XX	Mosteiro de S. Gonçalo			1000	FJC
1952	2504	990	Retrato a Óleo S/ Madeira	Marques de Oliveira	1879		(Prof. José Luis Monteiro)		10000	FJC
1952	2515	993	Paisagem	João Reis	1928				5000	FJC
1952	2516	994	Pintura	Roquemont	[cerca 1842]	Pintura de Roquemont	(Procissão)		25000	FJC
1952	2517	995	Pintura	Roquemont	[cerca 1842]	Pintura de Roquemont	(Cena de Aldeia)		15000	FJC
1952	2518	992	Óleo	Miguel Barrias	1947	Paisagem	Aspecto de Portalegre		6000	FJC
1952	2530	996	Óleo s/ Madeira	António Saúde	1944	Caramulinho - Paredes de Guardão	Paisagem		5000	FJC
1952	2545	997	Óleo s/ Cartão Prensado	Luciano Santos	1951	Ponte de Solferino	(Paris)		5000	FJC
1952	2546	998	Óleo s/ madeira	Fausto Sampaio	1948	Rio Corgo - Vila Real			4000	FJC
1952	2583	999	Óleo	Alberto de Sousa	1934	Paisagem - Ribeira	Paisagem - Rio Douro (Ribeira)		6000	FJC
1952	2584	237 ESC	Bronze	António Duarte	1943	Cabeça do Poeta Correia de Oliveira			8000	FJC
1952	2585	1000	Óleo	Agostinho Salgado	1945	Quintal Rústico			6000	FJC
1952	2586	1001	Óleo	Lázaro Lozano	Não datada - Séc. XX	Pequeno Aldeão			4000	FJC
1952	2587	238 ESC	Escultura	Martins Correia	Não datada - Séc. XX	Busto em Bronze			8000	FJC
1952	2704	988	Pintura	Veloso Salgado	1901	Retrato da Senhora Adelina M. Pinto de Veloso Salgado			Oferta Sr. Conde de Leça	FJC
1953	2705	236 ESC	Gesso	Diogo de Macedo	1912	Cabeça de Velho			Oferta do Autor	
1953	3013	1004	Desenho	António Ramalho	Não datada - Séc. XIX	Retrato do Pai do Artista		Placa	2500	FJC
1953	3015	239 ESC	Bronze	Sousa Caldas	1940	Ana Maria		Placa	10000	FJC
1953	3016	1005	Óleo	Lino António	Não datada - 1940-50?	Pescadores da Nazareth		Placa	10000	FJC
1953	3017	1007	Óleo	António Carneiro	1900	Menina do Gato Preto		Placa	30000	FJC
1953	3018	1009	Óleo	Carlos Botelho	1950	Lisboa e o Tejo		Placa	6000	FJC
1953	3019	240 ESC	Bronze	Fernando David	1952	Cabeça de Rapaz		Placa	6000	FJC
1953	3020	1008	Óleo	Júlio Resende	1951	Mulheres com Bilhas		Placa	6000	FJC
1953	3021	241 ESC	Bronze	Lagoa Henriques	1953	Cabeça de Rapariga		Placa	8000	FJC
1953	3022	1010	Óleo	Martins da Costa	1953	Casas de Roma		Placa	4000	FJC
1953	3023	242 ESC	Gesso	Pinto Couto	1943	Cabeça do escritor Júlio Brandão		Placa	3000	FJC
1953	2792	1002	Óleo	Heitor Cramês	1951	Aspectos Vila Real	Paisagem	Placa		FJC
1953	2793	1003	Óleo	Portela Júnior	1948	Mulher de Almodovar		Placa	5000	FJC
1953	2973	1006	Óleo	Eduardo Viana	1953	Natureza-Morta (lagosta)	0.90x1,05		10000	FJC

1954	3045	243 ESC	Busto bronze	Manuel Teixeira Lopes Sobrinho	Não datada - Séc. XX				8000	Fundo João Chagas
1954	3046	1012	Óleo	Bruno Alves Reis	1941	Sol verde			4000	Fundo João Chagas
1954	3047	1013	Óleo	Augusto Tavares	Não datada - Séc. XX	Retrato de Senhora			6000	FJC
1954	3048	1015	Óleo	Luis Salvador	1953	O fim de dia			2000	FJC
1954	3049	1014	Óleo	Henrique Santos Junior	Não datada - Séc. XX	Paisagem - Dia Cizento praia das Maças			800000	FJC
1954	3170	1016	Óleo s/ madeira	Julio Ramos	Séc XX	Mancha	Em anotação está escrito paisagem		1950	FJC
1954	3248	1017	Óleo s/ madeira	António Carneiro	1899	Rua Bretã			6000	FJC
1954	3353	1023	Óleo s/ latex	Max Braumann	1952	Procissão			6000	FJC
1954	3352	244 ESC	Escultura	Raul Xavier	1930	Cabeça de Varina			5000	FJC
1954	3351	1022	Óleo	Manuel Bentes	Não datada - Séc. XX	Natureza-Morta			6000	FJC
1954	3350	1021	Óleo	Vasquez Diaz	Não datada - Séc. XX	Cabra e Chivo			10000	FJC
1954	3341	1020	Aquarela	Armando Machado	1945	Braga – R. Paio Manta1954			3000	FJC
1954	3340	1019	Óleo	Frei Manuel (ordem de S. Bruno)	1949	Cemitério da Cartuxa	(de Miraflores – escrito a lápis)		3500	FJC
1954	3267	1017 A	Óleo s/ latex	António Sampaio	1953	Retrato de minha filha			6000	FJC
1955	3354	1024	Óleo	Costa Júnior	1954	Ria de Aveiro		Placa	3000	FJC
1955	3358	1025	Óleo	Luciano Freire	Não datada - Séc. XIX/XX	Paisagem			2000	FJC
1955	3359	1026	Óleo	Augusto Gomes	1953	As visitas			10000	FJC
1955	3360	1027	Óleo s/ madeira	Sousa Lopes	Não datada - Séc. XX	Auto-retrato de Sousa Lopes			2500	FJC
1955	3361	1028	Óleo	Jaime Murteira	1954	Ribeira de Santarém			3000	FJC
1955	3363	1029	Óleo	António José Fernandes	Não datada séc. XX	Serra Amarela			1400	Art. 594/1
1955	3364	1030	têmpera s/ papel	Martin Maqueda	Não datada séc. XX	Semana Sta. em Sevilha			4000	FJC
1955	3365	1031	Pastel sobre papel	Pedro de Figueiredo	Não datada séc. XX	Magia do Sorriso			2000	Oferta amigos do Porto
1955	3366	1032	Óleo	Júlio Pina	Não datada - Séc. XIX/XX	Cabeça de Rapaz			3000	FJC
1955	3367	249 ESC	Bronze	João Fragoso	1944	Clará			8000	FJC
1955	3368	1033	Óleo s/ latex	Lauro Corado	Não datada - Séc. XX	Paisagem			6000	FJC
1955	3369	1034	Óleo	Pinho Diniz	Não datada séc. XX	Flores			1200	FJC
1955	3370	1036	Óleo	João M. Navarro Hogan	1954	Alto dos 7 moinhos			3500	FJC
1955	3371	250 ESC	Escultura	Dario Augusto O. Boaventura	Não datada - Séc. XX	Mascara / 1 busto de Rapariga			2000	FJC
1955	3372	1037	Linóleo	P.e Augusto Nunes Pereira	Não datada séc. XX	Sagrada Família			700 escudos	FJC
1955	3373	1038	Desenho - tinta sobre papel	P.e Augusto Nunes Pereira	1955	Rua do Comércio do Porto				FJC
1955	3374	60 MNSR - MIN	Miniatura Sobre Marfim	João Bap.a Ribeiro	1818	Retrato de Homem			900 escudos	FJC
1955	3375	1035	Óleo	Autor desconhecido - Escola Francesa?Cappella? Atribuido por Michelangelo Murao?	Final séc XVIII	Retrato de Senhora fins do séc. XVIII			20000	FJC
1955	3376	251 ESC	Escultura	Diogo de Macedo	1927	Cabeça de Rapaz/ Busto de Criança			8000	Oferta do Autor
1956	4270	1058	Óleo s/ madeira	Agostinho Salgado	1945	Raparigas Minhotas		Placa	1535	FJC
1956	4271	1059	Óleo	Alberto Pinto (irmão de Sousa Pinto)	Não datada - Séc. XIX/XX	Retrato de Senhora				Oferta Família do artista
1956	4380	261 ESC	Escultura	Delfim Maya	Não datada - Séc. XX	Tourada			10000	Art. 595/1
1956	4281	1061	Aquarela	Jorge Maltieira	1953	Vigia Azul			1500	FJC



1956	4284	1060	Óleo s/ platex	Francisco Maya	Não datada séc. XX	Aspecto de Paris			7000	FJC
1956	4123- 4126	1041-44	Desenhos e Aquarelas		1899- 1902/1887- 1895/1885- 1890/1887- 1888	Álbúm com desenhos e aquarelas de suas magestades El Rei D. Carlos I e D. Amélia				FJC
1956	4389	259 ESC	Estudo	Rui Roque Gameiro		Est. Para a estátua Fortaleza (Palácio de A.V)	Estudo para estátua			Oferta Família do Artista
1956	4127	1045 - 1053	Água-Forte	Sua Magestade El Rei D. Carlos I	1045- 1903; 1046- 1886; 1047- 1889; 1048- Não datado (séc. XIX) 1049- idem; 1050- idem; 1051- idem; 1052- Idem; 1053- 1887.			Placa		Cedência por despacho de Sua Exc. O Ministro das Finanças 14-12- 55
1956	4.128-32	1045 - 1053	4 Aquarelas	Sua Magestade El Rei D. Carlos I	acima referidos			Placa		Cedência por despacho de Sua Exc. O Ministro das Finanças 14-12- 55
1956	4135	1045 - 1053	Aguatinta	Sua Magestade El Rei D. Carlos I	acima referidos			Placa		Cedência por despacho de Sua Exc. O Ministro das Finanças 14-12- 55
1956	4136	1039	Óleo s/ madeira	Jaime Ferreira	Não datada séc. XX	Inverno			1950	FJC
1956	4137	252 ESC	Escultura	Autor Desconhecido	Não datada- séc. XVI	Cristo Gótico	Madeira policromada		600 escudos	FJC (600/3)
1956	4138	1054	Óleo s/ platex	Candido da Costa Pinto	1947	O debate			6000	FJC (600/3)
1956	4139	1. 040	Óleo	Anibal Alcino	Não datada séc. XX	Rua dos Clérigos			1000	Art. 595/1
1956	4140	253 ESC	Escultura	Luis Fernandes	Não datada séc. XX	Cabeça do poeta Miguel Torga			10000	FJC (600/3)
1956	4141	254 ESC	Escultura	Mª Irene Vilar	1954	Retrato da escritora D. Mª. Henriques Oswald			8000	FJC (600/3)
1956	4386 - 88		Estudos em barro	Rui Roque Gameiro	Séc XX					FJC
1956	4390		1 Fragmento do segundo estudo para o relevo do monumento à memória do Infante D. Henrique.	Rui Roque Gameiro	Séc XX					
1956	4428	1067	Estudo	Sofia de Sousa	Não datada - Séc. XIX/XX	Interior com uma Figura				Oferta
1956	4413	1070	Desenho	Manuel Rodriques	1954	Cais de Monchique	Desenho a lápiz do Rio Douro		2000	FJC
1956	4.216/17	1056	2 estudos a óleo	Agostinho Salgado	1912	Lavadeira- Pochade			10000	FJC
1957	4420	1072	Óleo s/ madeira	Eduardo de Moura	1909	Interior de uma taberna de aldeia		Placa	6000	FJC
1957	4422	268 ESC	Escultura	Augusto Santo	(gesso de 1889)	Ismael	Fundição de 1957		9500	FJC
1957	4440	1073	Óleo	Guilherme Filipe	1945	Praia da Nazareth			10000	FJC
1957	4441	269 ESC	Escultura	Gustavo Bastos	Não datada séc. XX	Cabeça em Bronze			8000	FJC
1957	4442	1074	Óleo s/ madeira	Ezequiel Pereira	1896	Paisagem - Croix - França			5000	FJC
1957	4401	1064	Óleo	Waldemar da Costa Guimarães	1956	Composição			5000	
1957	4405	1063	Óleo	Júlio Santos	1951?	Pescador			10000	FJC (600/3)

1957	4406	1062	Óleo	José Tagarro	1929	Auto-retrato			8000	FJC
1957	4407	1066	Óleo	António Mendes da Silva	Não datada - Séc. XX	Nocturno			5000	FJC
1957	4415	1069	Pintura Sumi	Hirosuki Watanuki	Não datada - Séc. XX	Paisagem do Japão "Kaminuda"			3500	FJC
1957	4416	1071	Óleo	Falcão Trigos	Não datada - Séc. XIX/XX	Terras Benditas			10000	FJC
1957	4417		Gravura	Alix		Lisboa Antiga			800 escudos	FJC
1957	4526	1085	Gravura	José Gastão Seixas	Assinada e datada - Séc. XX	Figuras	10ª de tiragem de 20		500 escudos	FJC (598/3)
1957	4419	262 ESC	Escultura	Soares dos Reis	Gesso original de 1877	A música	Fundição (datada do séc. XX- 1957)		8000	FJC
1958	4423-26		4 esboços em bronze (ESC)	Soares dos Reis	Séc. XIX					
1958	4427		1 esboço em bronze (ESC)	Alves de Sousa	SécXIX /XX ? (adquirido à família do artista em 1922)					
1958	4517	1083	Aquarela	Manuel Martins Rodrigues	1933	Foz do Douro		Placa	3000	FJC (598/3)
1958	4524	1084	Óleo s/ cartão prensado	Guilherme Camarinha	1951	Auto-retrato			10000	FJC (598/3)
1958	4525	1087	Óleo s/ cartão	João Augusto Ribeiro	1924	Retrato do Ex.mo Sr. Dr. Carlos de Passos			6000	Legado do Retrato
1958	4456		Escultura	Soares dos Reis	Séc. XIX	Caridade				
1958	4464-72		9 esboços (ESC)	Soares dos Reis e Rui Roque Gameiro	Séc. XIX e Séc. XX					
1958	4477		Máscara bronze fundido	Soares dos Reis	Séc. XIX					
1958	4485	1078	Óleo s/ cartão prensado	Adelino José Jordão de S. Felgueiras	Não datada - Séc. XX	Cavaleiros		Placa		
1958	4497	1080	Óleo	Jaime Murteira	1957	Serra da Peneda		Placa	5000	FJC (598/3)
1958	4498	1081	Óleo s/ cartão prensado	António Quadros	Não ass/ Não datado/ Séc. XX	Raparigas		Placa	5000	FJC (598/3)
1958	4502	1082	Óleo s/ cartão	José de Brito	Não datada - Séc. XX	Estudo para a procissão dos milagres		Placa	5000	FJC (598/3)
1958	4503	293 ESC	Escultura	António A. de Cruz	Não datada séc. XX	Cabeça de Menina		Placa	4000	FJC (598/3)
1958	4507	294 ESC	Escultura	Francisco Franco	1923	Cabeça de Senhora	Barro Cozido	Placa	20000	FJC (598/3)
1958	4511-14		4 esboços em bronze (ESC)	Alves de Sousa	Séc. XIX/XX?					
1958	4515	1086	Óleo	Álvaro Ferreira da Rocha	Não datada - Séc. XX	Doca Seca		Placa	3500	FJC (598/3)
1958	4516	1079	Óleo s/ cartão	Mª Luisa A Lobo P Machado	Não datada - Séc. XX	Inverno		Placa	1500	FJC (598/3)
1958	4519-23		5 esboços em bronze	Alves de Sousa	Séc. XIX					
1958	4473	1077	Óleo s/ cartão	João C. Celestino P. Gomes	1957	Sala dos Duques (Vila Viçosa)		Placa	6000	FJC (598/3)
1959	4595	1097	Óleo s/ madeira	Artur Loureiro	1920	Retrato do Dr. Joaquim Madureira		Placa		Oferta da Família do retratado
1959	4596	1096	Óleo	Lázaro Lozano	Não datada - Séc. XX	Paisagem - Serra da Arrábida		Placa	4500	FJC (595/3)
1959	4598	1094 PIN	Óleo	Marques de Oliveira	Não datada - Séc. XIX/XX	Academia	Feito em Paris	Placa		Legado em testamento pelo Ex.mo Dr. Morais Frias
1959	4599	1095	Óleo	Fausto Gonçalves	Não datada - Séc. XX	Senhora entre Flores		Placa		Idem
1959	4602	299 ESC	Escultura	Soares dos Reis	Gesso 1876	O trabalho	Bronze Fundido (1959)	Placa	10000	FJC
1959	4551	1088	Óleo s/ platex	Carlos Carneiro	1958	Aspecto de Paris		Placa	6000	FJC (595/3)
1959	4552	1090	Miniatura (óleo s/ tábuas)	Ruiz Ferrandiz	1958	Flores e um Livro		Placa		Oferta do Autor
1959	4578	1091	Aquarela	César Abbot	1958	Moinhos da Apúlia		Placa	600 escudos	FJC

1959	4584	1093	Óleo	Manuel de Assumpção	Não datada - Séc. XX	Meditação			5000	FJC
1959	4585	1092 PIN	Óleo	João Correia	1873	Figura de Homem			3000	FJC
1959	4593	1098	Pastel	Sousa Pinto	1911	Minhota			8000	FJC
1960	4669	1104	Quadro	Neves de Sousa	1958	O enterro		Placa	8000	FJC
1960	4670	1105	Aquarela	Lanzner	1960	cogumelo Atómico		Placa	500 escudos	FJC
1960	4642	1100, 1101	2 óleos	Miguel Angelo Lupi	1873	Retratos dos Viscondes de Pernes			70,000,00	FJC
1960	4643	1102	Quadro	João Correia	1869	O negro				Estado 591/1
1960	4657	1103	Quadro	António Correia da Silva Santos	1960	Luar		Placa	1500	Estado 591/1
1961	4701	179 GRAV	Gravura	Rossini Perez	1959	Épreuve d'artiste		Placa	1200	FJC (597/3)
1961	4702	1120	Óleo	António Soares	1956	Lisboa de Noite York-Bar			10000	FJC
1961	4703	1121	Aquarela	M. do Carmo P. de S. de Figueiredo Cabral de Almeida Campos	Não datada - Séc. XX	Contra Luz				Oferta da Artista
1961	4706	1124	Tempera	Daniel Constant	Não datada - Séc. XX	Luz do Sul Alcantarilha				
1961	4671	1106	Desenho	Tomaz de Moura	Não datada - Séc. XIX/XX	Academia	(homem)		1000	Oferta do filho, pintor Abel Moura
1961	4672	1107	Desenho	Tomaz de Moura	Séc. XIX-XX	Academia	(mulher)		Idem	Oferta do filho, pintor Abel Moura
1961	4673	1108	Desenho	Tomaz de Moura	1819	Academia	(homem de costas)		Idem	Oferta do filho, pintor Abel Moura
1961	4674	1109	Desenho	Tomaz de Moura	1890	Academia	(cabeça de criança)		500	Oferta do filho, pintor Abel Moura
1961	4675	1110	Desenho	Tomaz de Moura	1935	Auto Retrato			2000	Oferta do filho, pintor Abel Moura
1961	4676	1111	Óleo	Tomaz de Moura	Não datada - Séc. XIX/XX	Paisagem			2000	Oferta do filho, pintor Abel Moura
1961	4677	1116	Aquarela	António Soares	Não datada - Séc. XX	Cabeça de Rapariga			1500	Estado 592/1
1961	4681	1117	Aquarela	Hirousuke Watanuki	Não datada - Séc. XX	Vista do Porto			10000	FJC (597/3)
1961	4682	1118	Pastel sobre papel	Aurélia de Sousa	Não datada - Séc. XIX/XX	Estudo			5000	Estado 592/1
1961	4684	1119	Óleo s/ contraplacado	Bruno Alves Reis	1959	Capela Boa Nova			6000	Estado 592/1
1961	4704	1122	Desenho - carvão	Roger Plin	Não datada - Séc. XX	Nú	Escola Francesa	Placa	1000	Oferta do Artista
1961	4705	1123	Desenho -ponta seca	Roger Plin	Não datada - Séc. XX	Cabeça de Velho	Escola Francesa		1500	Estado 592/1
1962	4822	1217	Óleo	António Ramalho	Não datada - Séc. XIX/XX	Retrato do Actor Ferreira da Silva			60000	FJC
1962	4818	1218	Óleo	Sarah Afonso	1939	Mãe e Filha			12000	FJC
1962	4781	1196	Óleo s/ madeira	José Campas	1888	Apartando o peixe			3000	Legado

## **Apêndice E: Exposições realizadas no MNSR entre 1950-1962**

As “Festas do Maio Florido” eram celebrações anuais organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação Cultura Popular e Turismo (SNI) acolhidas pelo Museu Nacional Soares dos Reis. Este organismo organizava, entre outros eventos, uma Exposição dedicada à “Arte Moderna” frequentemente acompanhada por um ciclo de conferências temáticas. Dada a sua assiduidade, esta comemoração era já tida na época como uma “velha tradição”<sup>498</sup>. É de salientar a importância deste organismo – Secretariado Nacional de Informação - na organização da atividade interna do MNSR no que concerne a organização de exposições, assim como cedências e empréstimos a outras entidades e instituições nacionais e internacionais.

Verifica-se a realização das “Festas do Maio Florido” – festividades promovidas por este organismo de propaganda política ainda durante a direção de Vasco Valente em 1949/1950 permanecendo durante mais uma década até à chegada de Manuel de Figueiredo. Em 1950, Vasco Valente recebe um catálogo no Museu referente à “Exposição Nacional de Desenho e Gravura” de Lugano, na qual Portugal esteve representado com trabalhos de Almada Negreiros, Luiz Ortigão Burnay e Milly Possoz, iniciativa do SNI. Em 1950 é também organizada neste Museu a “Exposição de Temperas de Corot”, circunstância que propiciou a oferta ao Museu de uma paisagem a guache deste autor datada do século XIX.

Em 1951 já durante a direção de Barata Feyo é organizada a “VII Exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte” acompanhada de duas conferências, organizada pelo mesmo organismo. Nessa exposição figuraram os quadros “Retrato de Senhora” de Carlos Carneiro, “Casas de Malakoff” de Dordio Gomes e “Árvores de S. Lázaro” de Martins da Costa, obras adquiridas nesse contexto para a coleção do Museu. Nesse mesmo ano são cedidos dois quadros de Silva Porto, pertencentes à coleção do Museu, para figurarem na Exposição Retrospectiva deste Pintor na Academia Nacional de Belas Artes, sendo também organizada uma Exposição de Arte referente ao Porto, pela Câmara Municipal que recorrendo ao acervo do Museu apresentou pintura a óleo (com obras de Armando de Bastos, Artur Loureiro, Dominguez Alvarez, Frederico Aires, Henrique Pousão, José Maria Soares Lopes, Manuel Maria Lucio, Silva Porto e Xavier Pinheiro), uma aguarela da autoria de Anfa (Artur Salgado Faria) e um desenho de João Monteiro.

Em 1952 são novamente organizadas as “Festas do Maio Florido” nas instalações do Museu com a habitual “Exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte” e duas

---

<sup>498</sup> Feyo, “Festas do Maio Florido. Ofício datado de 15 de Maio..”

conferências. Dois anos depois (1954), é recebido um pedido do Ministério da Educação por intermédio da Academia Nacional de Belas Artes para a cedência do núcleo de pratas do Norte a fim de figurar na Exposição de Ourivesaria Civil organizada no Museu do *Louvre*.

Em 1955, é solicitada pelo SNI a cedência das obras “Natureza-Morta” de Eduardo Viana e “Casas da Malakoff” de Dordio Gomes para a “III Bienal de Arte Moderna de S. Paulo”, organizada pelo SNI e no ano seguinte, Dordio Gomes solicita o empréstimo da mesma obra “Casas de Malakoff” para uma exposição individual no Museu Regional de Évora.

António Montês, diretor do Museu Municipal José Malhoa, solicita, em 1957, o empréstimo de obras de Columbano para comemorar o centenário deste pintor. Ainda, nesse ano, a Sociedade Nacional de Belas Artes solicita a cedência de uma obra de Falcão Trigoso para figurar na exposição em homenagem a este pintor sendo igualmente pedido o empréstimo da escultura (busto) em depósito de Álvaro Miranda para o “I Salão de Independentes” em Braga. Alberto de Souza incita o empréstimo da sua obra para a “Exposição dos Quadros Recusados” realizada em oposição à “Exposição de Artistas Portugueses” organizada da Gulbenkian, em 1957.

Em 1958 o Museu organiza uma “Exposição Itinerante de Pintura Moderna” em parceria com a Câmara Municipal de Amarante. A organização desta exposição fica a cargo do grupo de amigos da biblioteca-museu patrocínio da câmara municipal de Amarante com colaboração do MNSR. Ainda nesse ano, o escultor Teixeira Lopes solicita o empréstimo de quatro esculturas à guarda do MNSR para uma exposição de representação dos artistas nascidos em Vila Nova Gaia. O SNI, ainda em 1958, solicita igualmente a cedência dos quadros existentes no Museu do pintor Armando de Basto para realização de exposição retrospectiva. Também o Museu Nacional de Arte Contemporânea organiza nesse ano uma Exposição Itinerante. Esta exposição foi apresentada no Museu Machado de Castro em Coimbra e no MNSR no Porto, destinando-se a mostrar algumas obras desta coleção aos alunos das principais Universidades Portuguesas<sup>499</sup>.

Em 1959 foi organizada no âmbito das “Festas do Maio Florido” uma Exposição Retrospectiva de Amadeo Souza Cardoso, sendo entregue à delegação do Porto, pelo Museu Nacional Soares dos Reis o quadro com o título “Os Cavaleiros” da autoria deste pintor. O SNI solicita igualmente ao MNSR a cedência do busto em bronze de criança, da autoria de Diogo de Macedo para figurar na exposição da obra de Diogo de Macedo, a realizar em

---

<sup>499</sup> Informação retirada do catálogo desta exposição consultado e digitalizado no âmbito da visita ao arquivo do MNAC a 28.01.15.

Lisboa, no Palácio da Foz. O mesmo organismo organiza também nesse ano o “I Salão dos Novíssimos”, e em 1960 o SNI pede a colaboração da ESPAP e do MNSR para o empréstimo de obras para a elaboração de uma Exposição Retrospectiva a Henrique Pousão a ser realizada em Lisboa e no Porto. Já durante a direção de Manuel de Figueiredo realiza-se a exposição dos “Artistas Berlinenses da Actualidade” no MNSR. No mesmo ano (1960) realiza-se também o II Salão dos Novíssimos organizado pelo SNI que conta com uma obra de Barata Feyo, sendo no mesmo ano homenageado o Mestre Dordio Gomes na IX Exposição Magna da ESBAP com a obra “Casas de Malakoff”.

Em 1961 é realizada uma exposição pela Comissão Municipal de Turismo de Matosinhos em homenagem do pintor Agostinho Salgado para a qual é pedida cedência das pinturas pertencentes à coleção do MNSR. No Salão de Festas do Coliseu do Porto é igualmente realizada uma exposição de Jaime Murteira, “Paisagens Portuguesas”. É ainda acolhida no Museu, a “III Exposição dos Novíssimos”. No mesmo ano é cedida a obra “Composição” para a exposição retrospectiva deste pintor.

Em 1962 a Fundação Calouste Gulbenkian realiza um pedido ao MNSR para a realização no Museu de uma exposição de Pintura e Escultura Contemporâneas: “Exposição de Arte Britânica do Século XX” sendo, no mesmo ano, novamente realizadas as “Festas do Maio Florido” pelo SNI no Museu, assim como o “IV Salão dos Novíssimos”<sup>500</sup>.

## Referências Bibliográficas

Feyo, Salvador Barata. "Festas do Maio Florido. Ofício datado de 15 de maio." In *Correspondência Recebida* edited by Museu Nacional Soares dos Reis. Porto, 1951.

---

<sup>500</sup> A recolha das exposições realizadas no MNSR foi efectuada a partir da consulta e análise dos livros de correspondência interna da instituição.

## Apêndice F: Livro de Cadastro - Outras Entradas

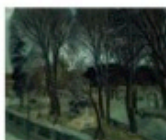
Ano de Entrada	Peças (cerâmica, medalhística, vidros, peças religiosas, etc.)	Objetos Utilitários (Museu)
1950-1951	2.470 Lavabo em Faiança Portuguesa da Fábrica do Rato (Placa) 3.000,00	
1950-1951	Peças de Faiança	
1950-1951	Dobrões D. João V	
1950-1951	Navetes	
1950-1951	Peças em Cristal	
1950-1951	Cerâmica ( Pratos, travessas, etc.)	
1950-1951		
1953		Cortinas
1953		Prateleiras
1953		Molduras
1953		Projetores de Iluminação para escultura e pintura
1953		Plintos
1953		Lâmpadas Fluorescentes
1953		53 Clichés
1954	Um relicário antigo em ouro	6 termômetros de parede
1954		2 cavaletes
1954		4 bases termotax
1954		1 banco castanho
1954		1 higrometro
1954		4 bancos
1954		1 climatizador
1954		18 toalhas de felpo
1954		2 coxins de veludo
1954		1 vitrine de cristal
1954		1 coluna de granito
1954		2 reposteiros
1954		27 cortinas
1954		1 aspirador de limpeza do museu
1954		<b>Compram-se molduras, cortinas e clichés em grandes quantidades e com muita frequência</b>
1954		Uma lente x10 acromática
1955	Medalhas	12 caixas de zinco para arquivo de desenhos e gravuras
1955	Lustre Cristal do Século XVIII	1 Higrografo Richard
1955	Moedas	1 termómetro Hamno
1955		1 lente Omag
1955		1 lupa com base e ficha
1955		5 caixas termotax para arquivo de gravura
1955	Coleção de cerâmica Alfredo Queirós	1 encerradora
1955	Biombos Nambam	
1956		
1956		
1956	Moedas	
1956	Medalhas	

<b>1956</b>	Prato Vista Alegre	
<b>1957</b>	Cálices de Vidro	14 prateleiras de cristal
<b>1957</b>	Santa com menina coroada (ouro)	
<b>1957</b>	Vaso Cerâmico	
<b>1957</b>	Pratos de Porcelana	
<b>1959</b>		uma cúpula para âmpola de raio x
<b>1959</b>		Vitrine em castanho
<b>1959</b>		2 objectivas neo-diafant
<b>1959</b>		5 prateleiras de cristal
<b>1960</b>		14 diapositivos 24x36 mm a cores
<b>1960</b>	1 bandeira Nacional	1 âmpola de raio x
<b>1960</b>	1 bandeira Henriquina	
<b>1960</b>	2 mísulas em talha dourada	
<b>1960</b>	1 Pano de linho com motivos persas	

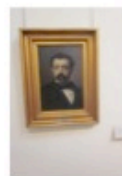


## Narrativa da comparação

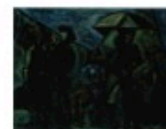
1951



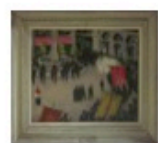
1952



1953



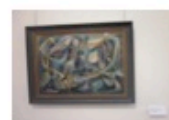
1954



1955



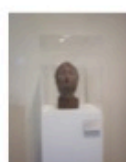
1956



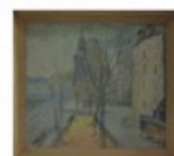
1957



1958



1959



## **Apêndice H.1: Texto para o desdobrável**

Este projeto de exposição insere-se no âmbito de um estágio acolhido pelo Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR) durante o 2º ano do Mestrado em Museologia leccionado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Apresenta como objectivo principal demonstrar as competências adquiridas através de um trabalho prático, que se aproxima daquele que é diariamente desenvolvido no contexto específico do Museu.

Com o projeto “Continuidade e/ou ruptura, Salvador Barata Feyo e o MNSR (1950-1960)”, o Museu Nacional de Soares dos Reis prossegue um programa iniciado em 2010 de integração e apresentação pública de trabalhos académicos dedicados a obras ou núcleos de obras da sua coleção.

O período de direção do MNSR por Salvador Barata Feyo, determinante para a construção da coleção de pintura tal como hoje a conhecemos, carecia há muito de estudo crítico. A reflexão sobre o impulso de modernização da instituição e da sua coleção de pintura então ensaiado fornece um sólido contributo para o debate em torno da função dos museus e da pertinência das suas relações “em tempo real” com a produção artística contemporânea.

A exposição temporária apresenta-se como uma meta-narrativa que percorre todo o primeiro piso, terminando nas salas dedicadas ao período modernista com a ocupação temporária da pequena sala anexa. Para assinalar as aquisições deste diretor, expostas hoje em permanência, recorreu-se à modificação do design apresentado nas legendas das respetivas peças alterando a cor do papel.

Barata Feyo nasce em Angola em 1899 e morre no Porto em 1990. Ainda criança vem para Portugal, frequentando a partir de 1920 a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Participa regularmente, como escultor em exposições nacionais e estrangeiras – desde 1928 e até ao final da década de 80 –, afirmando o seu carácter cosmopolita. Trabalha igualmente em escultura pública encomendada por instituições estatais, produzindo altos relevos e estatuária para a decoração de monumentos. Não sendo um opositor ao regime vigente, executa ainda trabalho de escultura em louvor da nação e do império colonial, de que são exemplo uma máscara de Salazar e a escultura “Raça” que integram em 1939 a “Exposição Internacional de Nova Iorque”, e ainda “D. João I”, os baixos-relevos “Fé” e “Império” e ainda a estátua “Império” para a “Exposição do Mundo Português de 1940. Executa paralelamente inúmeras esculturas para praças públicas de todo o país, inspirado pela literatura e poesia portuguesa e

estrangeira, nas quais retratou personalidades como Antero de Quental, Alexandre Herculano, António Nobre, Almeida Garrett, Francisco Sánchez e Rosalía de Castro.

Barata Feyo era um homem dinâmico, de “definido carácter”<sup>501</sup>, cujo espírito, dotado de inteligência e de sensibilidade, se transmitia através de uma “linguagem clara e imperturbável”<sup>502</sup>. Esta conduta faz-se notar na sua carreira docente, tendo o escultor auxiliado a estruturar o pensamento dos seus alunos, fazendo-os refletir acerca dos problemas colocados pela escultura e sobre a vida social, económica e política do dia-a-dia<sup>503</sup>.

O carácter prático e didático da sua personalidade reflete-se igualmente na forma como dirigiu o MNSR durante uma década, implantando uma política de aquisição e exposição que apostou na diversidade e na comparação dos tempos, procurando a representação global de todas as tendências artísticas da época – mostrando as suas virtudes mas também as suas fragilidades –, ao invés de se centrar apenas na compra de reconhecidos mestres. Durante esta década implanta uma importante política de divulgação da coleção, assente não só na edição de catálogos, mas também no depósito de obras de arte entre museus. A par com Diogo de Macedo, foi um dos grandes apoiantes da política de depósito<sup>504</sup> na tentativa de possibilitar uma acessibilidade global do público ao panorama artístico nacional. É ainda durante a sua direção que se verificam os primeiros esforços para a modernização do Museu, através da aquisição de equipamentos para a conservação e manutenção dos objetos e espaços de exposição.

O escultor assume a direção do Museu em 1950 - após morte súbita de Vasco Rebelo Valente, historiador de arte licenciado em Direito - numa altura em que o regime político do Estado Novo impulsionava a realização de uma “arte oficial”, marginalizando outras manifestações, que paralelamente iam surgindo<sup>505</sup>. Portugal vivia então, encerrado num forte isolamento em relação ao panorama artístico internacional, sendo o acesso à informação estritamente controlado através de órgãos como o Secretariado Nacional de Informação (SNI). Criado em 1933 sob denominação semelhante — Secretariado de Propaganda Nacional —, o SNI possuía um papel ativo na divulgação do ideário nacionalista e na padronização da cultura e das artes do Estado Novo. Assim a atividade de Barata Feyo enquanto diretor do museu, viu-se enquadrada por este conjunto de constrangimentos que procurou combater, tentando implantar “à revelia” um modelo museológico moderno nesta instituição.

---

<sup>501</sup> Manuel Mendes, "Sobre a escultura e o escultor Barata Feyo," *Colóquio: Revista de Artes e Letras* 14 (1961).

<sup>502</sup> Resende, "Mestre Barata Feyo: Exposição Retrospectiva," 5.

<sup>503</sup> Gustavo Bastos, *ibid.*, 7.

<sup>504</sup> Acordo estabelecido entre instituições que permite a cedência temporária de obras durante um determinado período de tempo.

<sup>505</sup> Lambert and Fernandes, "Porto 60/70: os Artistas e a Cidade," 15.

Durante menos de uma década, este escultor adquire mais de uma centena de obras de arte, instalando um novo paradigma de apoio às artes plásticas. Continuando a enriquecer pontualmente as coleções até aí formadas —herança dos Museus Portuense e Municipal —, este diretor enceta um núcleo de arte contemporânea, fruto da rede de relações pessoais e profissionais que mantinha com artistas e outras instituições.

Durante este período Salvador Barata Feyo adquire perto de uma centena de obras de pintura, mais de trinta obras em suporte de papel, e cerca de cinquenta obras de escultura, metade das quais resultam da incorporação sucessiva de grandes núcleos de esboços, que dão entrada neste núcleo já no final do seu período de liderança. O escultor incorporou na coleção obras de pintores contemporâneos como Dordio Gomes, Carlos Botelho, D'Assumpção, Eduardo Viana, Augusto Gomes, Júlio Resende, António Quadros, José Tagarro, Guilherme Camarinha, João Hogan, e escultores como Francisco Franco, Diogo de Macedo, Ruy Roque Gameiro, Lagoa Henriques e Gustavo Bastos.

Nos últimos anos da sua direção, procura atuar na salvaguarda deste património artístico específico, incorporando na coleção esboços em gesso de pequeno formato que fez passar a bronze com o propósito da sua preservação. Estes depois de passados a bronze, são capazes de, como documentos, contar a história de determinada época, assim como do respetivo processo criativo. Através do uso desta técnica de multiplicação da escultura, o diretor evitava a perda da materialidade das peças, que tão frequentemente se degradavam nos acervos das instituições e *ateliers* desta época. De igual modo e com “o fim de salvar da acção do tempo as esculturas em gesso integradas neste Museu (...)”<sup>506</sup>, Barata Feyo solicita, por exemplo, apoio do Estado para a fundição em bronze das esculturas “Riqueza” e “História”, “Saudade” e “Cristo”, da autoria do Escultor Soares dos Reis<sup>507</sup>. Barata Feyo demonstra assim uma grande preocupação com a implementação de uma “política de preservação do património”, que permitiu que este pudesse vir a ser apreciado pelas gerações futuras.

O escultor submete a instituição a obras de renovação museográfica, procurando paralelamente implementar um discurso de comparação, de contraste, entre os diferentes períodos da história da arte. Barata Feyo cria no MNSR pela primeira vez, uma sala consagrada à arte contemporânea, assim como uma galeria de escultura moderna. O seu arrojo na política de aquisição e exposição encontra a sua síntese na “Exposição Itinerante de Pintura Moderna de 1958”. Esta exposição, organizada numa parceria entre MNSR e a cidade de

---

<sup>506</sup> Feyo, “Passagem a bronze de escultura em gesso. Ofício datado de 24 de Novembro..”

<sup>507</sup> “Pedido de verba para passagem a bronze de peças da autoria de Soares dos Reis.”

Amarante, caracterizou-se por divulgar “alguns quadros representativos da [sua] colecção de ‘modernos’”<sup>508</sup>, deste Museu. Com esta mostra, o diretor procurou salientar as “tendências dispares que ela nos revela” – apenas três pintores estrangeiros, sendo a maioria dos restantes oriundos do norte de Portugal<sup>509</sup>. Também em 1958, se realizou uma “Exposição Itinerante de algumas obras de Pintura” do Museu Nacional de Arte do Chiado (MNAC) que tendo estado patente em Coimbra e no Porto, fora nesta cidade acolhida pelo MNSR. Ao contrário do núcleo de obras apresentado por Barata Feyo, Diogo de Macedo opta por representar o MNAC através de um núcleo mais alargado de artistas desde o desenho à pintura, e desde do naturalismo à “expressão moderna”<sup>510</sup>.

Importa ainda referir a importância, nesta época, da “1ª Exposição de Artes-Plásticas” organizada, um ano antes (1957) pela Fundação Calouste Gulbenkian que serviu neste contexto para legitimar e orientar a política de aquisições de Salvador Barata Feyo.

---

<sup>508</sup> "Exposição Itinerante de "Pintura Moderna" ".

<sup>509</sup> Ibid.

<sup>510</sup> Diogo Macedo, "Exposição itinerante de algumas obras de pintura " in *Catálogo de exposição* (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 1958).

## Apêndice H.2: Legendagem comentada

Nesta exposição as legendas comentadas constituem-se como uma ferramenta de apoio do discurso expositivo, alicerçando-o na prática investigativa que diariamente foi sendo desenvolvida ao longo deste estágio. Esta opção museográfica tem como objectivo realçar a importância do arquivo para a construção da memória de uma coleção ou núcleo de obras adquiridas.

Além disso, a leitura e análise da correspondência, ajuda a compreender a política de aquisição e exposição pela qual optou Salvador Barata Feyeo enquanto diretor interino do MNSR. Encontram-se expressas nestes testemunhos históricos, as circunstâncias em que diversas peças foram adquiridas e recusadas, encontrando-se igualmente manifesta a preocupação do diretor relativamente à representação de diversos artistas por intermédio de depósitos entre museus nacionais e até internacionais, assim como e a importância dada por este à passagem a bronze de peças em gesso para fins de preservação e conservação preventiva.

### Aquisições de 1951

O pedido de aquisição da pintura “Cena de Aldeia”<sup>511</sup> do pintor romântico, Leonel Marques Pereira, surge na sequência de uma proposta de compra que terá sido feita ao Museu ainda durante a direção de Vasco Valente. Juntamente com esta, este diretor propõe a compra de “um barro português representando o Menino Jesus numa camilha em estilo renascença”. Tomando posse da direção do MNSR, Barata Feyeo cumpre o desejo do seu antecessor procedendo ao pedido de aquisição das referidas peças à disposição no Salão Silva Porto, espaço comercial no Porto dedicado à exposição e venda de arte e antiguidades.

Em maio de 1951 Barata Feyeo propõe a aquisição de “duas obras do Mestre Teixeira Lopes cujo proprietário (...) José Marcelo Teixeira Lopes Sobrinho e herdeiro do Mestre estatuário deseja vender pela importância de 37.000 escudos, as duas obras. (...) Uma delas é um mármore da última fase de consagração do escultor e representa uma cabeça de mulher por ventura um retrato. A outra, um busto de menina, um gesso original. Este trabalho pertence à

---

<sup>511</sup> Salvador Barata Feyeo, "Pedido de aquisição de "Cena de Aldeia" de Leonel Marques Pereira datado de 16 de Março " in *Correspondência Expedida* (Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

fase em que o Mestre executou o altar-mor da Ig.<sup>a</sup> de St.<sup>a</sup> Clara, de Coimbra, a imagem da Rainha Santa [sendo] ambas, duas peças estimáveis do Mestre estatuário que muito penalizava ver afastar do Património do Estado e particularmente deste Museu, onde Teixeira Lopes tem uma representação pequena, limitada ao Caim e a um busto de senhora”<sup>512</sup>.

Em novembro de 1951 Barata Feyo informa a tutela acerca da oferta feita por Assis Chateaubriand, diretor dos Diários Associados L., do Rio de Janeiro, de um quadro a óleo do pintor brasileiro Cândido Portinari. Chateaubriand estava “desejoso de ver figurar nas galerias do Museu de Arte do Porto uma obra que represente a arte brasileira na interpretação de um grande artista nacional”<sup>513</sup>.

Em dezembro de 1951 Barata Feyo propõe a compra de “Palácio da Nacional” da autoria de Jaime Isidoro, considerando ser ‘conveniente adquirir obras de pintores actuais, que possam considerar-se representativas do nosso tempo’. Para o conseguir, explica, segue ‘com interesse as exposições [ultimamente] efectivadas’, considerando por fim este ‘um trabalho digno de figurar na [nossa] colecção de arte contemporânea’<sup>514</sup>.

Em dezembro de 1951 o diretor solicita a aquisição de dois quadros de Roquemont – “Procissão” e “Cena de Aldeia” – propostos ao Museu por Helena Woodhouse expostos neste regime de depósito. Estas obras, continuariam deste modo segundo o diretor, “a enriquecer as galerias deste estabelecimento”, devendo ser compradas “dado o seu valor artístico”<sup>515</sup>.

Historial da aquisição de “Menina do Gato Preto” da autoria de António Carneiro

A aquisição da obra “Menina do Gato Preto” é proposta ao MNSR pelo filho do autor, o pintor Carlos Carneiro. Reconhecendo “a importância que essa tela tem na vida do Artista, marcando uma das suas melhores épocas na larga e valiosa galeria dos seus trabalhos” o

---

<sup>512</sup> “Pedido de aquisição de esculturas de Teixeira Lopes datado de 6 de Maio,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

<sup>513</sup> “Oferta de Painel de Cândido Portinari. Ofício datado de 1 de Novembro de 1951.,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

<sup>514</sup> “Pedido de aquisição de obra de Jaime Isidoro datado de 27 de Dezembro de 1951,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

<sup>515</sup> “Pedido de aquisição de dois quadros de Auguste Roquemont datado de 27 de Dezembro de 1951.,” in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1951).

MNSR solicita a sua compra à tutela<sup>516</sup>. Esta permanece suspensa durante um longo período “por demora na organização do seu processamento”, não sendo possível recorrer ao Fundo João Chagas por falta de verba disponível<sup>517</sup>. Por fim, após o envio de uma reprodução fotográfica, chega resposta da tutela na qual se vê reconhecido o “incontestável valor artístico” o que permite finalmente a sua aquisição pelo Estado para integração no MNSR<sup>518</sup>. Porém Carlos Carneiro, não tendo ainda conhecimento da decisão tomada, contacta o Museu solicitando a devolução da referida pintura “lamentando que as aquisições d’Arte mereçam interesse tão precário de parte do Estado”<sup>519</sup>. Por fim, em 1953, a “Menina do Gato Preto” é adquirida para a coleção do Museu fruto de um “parecer favorável dado pela Junta Nacional de Educação”<sup>520</sup>.

Importância da passagem a bronze de peças a gesso para fins de conservação e representatividade futura

“Com o fim de salvar da acção do tempo as esculturas em gesso integradas neste Museu, rogo a V. Ex.cia os seus bons ofícios no sentido de ser enquadrada no Orçamento Geral do Estado para o próximo ano, uma verba de 30.000 escudos para os nossos serviços poderem mandar executar a fundição em bronze das esculturas acima referidas”<sup>521</sup>. As peças a que faz referência o director neste ofício, posteriormente autorizadas para fundição, são respetivamente a escultura “Riqueza” e “História”, da autoria do Escultor Soares dos Reis” cada uma pelo valor de 10.000\$00<sup>522</sup>.

Carta de Max Braumann a Salvador Barata Feyo

“Exmo. Sr. Barata Feyo

Entreguei hoje à empresa Costa Ramos o quadro “Procissão” cujo preço é: 6000 escudos. Espero que chegue em bom estado. Gosto muito de visitar o Museu Soares dos Reis e ver as

---

<sup>516</sup> "Pedido de aquisição de obra de António Carneiro datado de 22 de Outubro de 1952," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1952).

<sup>517</sup> "Aquisição de obra de António Carneiro. Ofício datado de 28 de Fevereiro de 1953," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1953).

<sup>518</sup> Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, "Aquisição da obra de António Carneiro. Ofício datado de 9 de Fevereiro," in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1953).

<sup>519</sup> Carlos Carneiro, "Aquisição obra de António Carneiro. Ofício datado de 9 de Maio "ibid.

<sup>520</sup> Salvador Barata Feyo, "Aquisição de obra de António Carneiro. Ofício datado de 9 de Setembro de 1953," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1953).

<sup>521</sup> "Passagem a bronze de escultura em gesso. Ofício datado de 24 de Novembro.."

<sup>522</sup> Salvador Barata Feyo, "Pedido de fundição de peças em gesso. Ofício datado de 31 de Dezembro.," in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1954).



instalações novas. Provavelmente fico no Porto até o dia seguinte de maneira que esta visita pode ser efectuada sem pressa.

Até à semana que vem.

Com os melhores cumprimentos Max Braumman”<sup>523</sup>

#### Historial da recusa da obra de pintura de Nadir Afonso

Através da leitura da correspondência datada de 1955 presume-se a existência de um contacto prévio – presencial ou escrito - entre Fernando Lanhas e Barata Feyo – no qual o primeiro afirma ter na sua posse um trabalho de pintura de um “amigo” . Em resposta a este “encontro” Barata Feyo redige um ofício em nome do MNSR no qual começa por afirmar que tendo acabado de analisar o quadro do “seu amigo” confessa “ter sofrido uma certa decepção”. Continua situando-o por comparação no mercado da arte com a obra de outros artistas que elege para a coleção do Museu, “Pela descrição que o Arquitecto Lanhas fez, há cinco dias, supus poder admitir a hipótese de adquirir esse quadro por um preço igual ao que este Museu despendeu com cada um dos quadros de Botelho, Rezende, Max Braumann e outros. Infelizmente, dada a disparidade que aponto e a exiguidade da verba de aquisições, posta em confronto com o que tenho de adquirir, para bem das secções de pintura e de escultura modernas, não pode este Museu aceitar qualquer proposta do seu Amigo que exceda a importância de 2.000\$00 – dois mil escudos- .

Lembro-lhe que o Viana, o Lino António, o Augusto Gomes e o Vasquez Diaz, por exemplo, concordaram em propor a venda dos seus quadros, por pouco mais do que o seu Amigo pede.

Barata Feyo termina recordando Nadir Afonso que enquanto diretor de um Museu Nacional, tem “o dever de zelar pela verba de aquisições atribuída pelo Estado a esta Instituição e compete-me, além disso, olhar pela obra daqueles que são verdadeiramente profissionais da pintura e da escultura. Neste particular, procur[a] sempre ser imparcial e compreensivo”- e, questiona-o, “se reparou na má qualidade do suporte da tela e de como o mesmo se encontra desagradavelmente empenado (...)”. Por fim o escultor indica a sua decisão, “Se o Amigo não está disposto a fazer nova proposta, como indico acima, peço ao Arquitecto Lanhas o favor de

---

<sup>523</sup> Max Braumann, "Entrega do quadro "Procissão". Ofício datado de 3 de Maio " in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1954).

me avisar imediatamente, a-fim de que, sem perda de tempo, eu mande devolver o quadro em questão”<sup>524</sup>.

Em resposta Fernando Lanhas refere ter estado ocupado com a participação no júri para um concurso e por isso “(...) só ontem quarta-feira, pude procurar o meu amigo Nadir Afonso a quem expus as condições propostas (...)”, solicitando em seguida a devolução da pintura, “Quanto à venda do quadro fica sem efeito”<sup>525</sup>.

#### O Historial da obra “Casas de Malakoff” entre 1950-60

A obra “Casas de Malakoff” de Dordio Gomes, fez parte de um trio de aquisições – juntamente com “Retrato de Senhora” de Carlos Carneiro, e “Árvores de S. Lázaro”, de Martins da Costa – que decorreu da Exposição dos Artistas Modernos promovida pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) em junho de 1951. Para Barata Feyo este acontecimento que teve lugar nas galerias do Museu afirmou-se como “uma manifestação artística do mais alto interesse”. Este diretor caracterizou este evento como “um dos números mais sugestivos das Festas do Maio Florido” solicitando as aquisições por considerar ser do interesse do Museu “actualizar as suas colecções e tendo em conta o valor artístico destes trabalhos”<sup>526</sup>.

Quatro anos mais tarde, em 1955, o Secretariado Nacional de Informação, solicita à tutela o empréstimo, da mesma obra acompanhada da “Natureza Morta” de Eduardo Viana, adquirida para a coleção em 1953, a fim de ambas “figurarem na representação nacional a enviar à III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”<sup>527</sup>. Um ano depois, o seu autor, requer a sua cedência a fim de participar numa exposição retrospectiva organizada pelo Museu Regional de Évora<sup>528</sup>.

Por fim, em 1960 a Escola Superior de Belas-Artes do Porto solicita o empréstimo do mesmo quadro para que este integre a “II Exposição Extra Escolar”. Esta exposição esteve

---

<sup>524</sup> Salvador Barata Feyo, "Recusa de compra de obra a Nadir a Afonso pelo elevado valor pedido para aquisição. Ofício datado de 5 de Fevereiro. ", in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

<sup>525</sup> Fernando Lanhas, "Resposta de Fernando Lanhas à proposta de venda de obra de Nadir Afonso. Ofício datado de 24 de Fevereiro. ", in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

<sup>526</sup> Feyo, "Pedido de aquisição de obras no âmbito da Exposição de Arte Moderna, SNI. Ofício datado de 27 de Junho.."

<sup>527</sup> Secretariado Nacional de Informação, "Pedido de Cedência de obras para a III Bienal de S. Paulo. Ofício datado de 16 de Maio," in *Correspondência Recebida* (Lisboa: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

<sup>528</sup> Dordio Gomes, "Cedência da obra para exposição retrospectiva organizada nesse mês. Ofício datado de junho de 1956," *ibid.* (Porto 1956).

igualmente patente em Lisboa e Coimbra “esperando a comissão organizadora prestar homenagem nessa exposição ao Mestre (...)”<sup>529</sup>.

#### Contexto de aquisição da obra de João Hogan

A obra “Alto dos 7 moinhos” da autoria de João Hogan é comprada à Academia Dominguez Alvarez<sup>530</sup>.

#### Carta de Cândido Costa Pinto acerca do envio do quadro “Debate

Nesta carta enviada a Barata Feyeo a propósito do envio da obra Cândido Costa Pinto faz referência, às particularidades da mesma. Nas suas palavras,

“(...)Advirto, contudo, que, no geral, são precisos vários dias de convivência com o mesmo para se lhe apreender toda a sua linguagem e comunicabilidade. As diferenças da luz no decurso do dia, são, também muito importantes para o viver em toda a sua plenitude<sup>531</sup>.

Noutro ofício enviado a Barata Feyeo, o pintor faz ainda referência ao valor das suas obras no mercado de arte nacional,

“Os preços que apresentei da outra vez iam escritos nas costas das fotografias enviadas (...) creio que, na realidade foi 6.000\$00 esc. que indiquei.

(...) Os meus quadros do Museu Nacional de Arte Contemporânea foram adquiridos, um por 8 e outro por 9 contos”<sup>532</sup>.

#### Agradecimento de Barata Feyeo a Diogo de Macedo

Muito penhorado, tenho a honra de agradecer a V. EX.cia [sic] a oferta que fez a este Museu da escultura de sua autoria que tão apreciavelmente veio enriquecer as nossas colecções<sup>533</sup>.

---

<sup>529</sup> Escola Superior de Belas-Artes do Porto, "Cedência de obra para II Exposição Extra Escolar. Ofício datado de 13 de Maio.," *ibid.* (1960); *ibid.*

<sup>530</sup> Academia Dominguez Alvarez, "Compra da obra de João Navarro Hogan. Ofício datado de 28 de Maio de 1955," *ibid.* (1955).

<sup>531</sup> Cândido Costa Pinto, "Envio da obra "debate". Ofício datado de 23 de Junho., " *ibid.*

<sup>532</sup> "Indicação dos valores de mercado praticados pelo autor na época. Ofício datado de 10 de Novembro.," in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

<sup>533</sup> Salvador Barata Feyeo, "Agradecimento pela oferta efetuada por Diogo de Macedo. Ofício datado de 27 de Agosto," in *Correspondência Expedida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

Neste ofício enviado por Barata Feyo a António Montês, o escultor defende o regime de empréstimo para depósito entre museus nacionais e até internacionais para o bem do enriquecimento e acessibilidade cultural do país. Nas suas palavras,

“(...) devo, lealmente informar V. Ex.<sup>a</sup> que concordo com o método, desde que para constituir esse depósito, não sejam pedidas obras que estejam expostas. Em defesa deste género de depósitos, ousou adiantar que no estado em que se encontram as nossas colecções de arte, é ele o único processo de levar a obra dos nossos artistas, ao conhecimento de todos os portugueses. Condenar obstinadamente semelhante método, para a expansão mais larga da nossa arte, é desgracioso posto que as dotações dos museus destinadas ao enriquecimento das colecções são precárias para as necessidades constantes e todos sabemos que os nossos compatriotas ricos, a despeito destas preocupações de espírito, são, em regra, de uma insignificância confrangedora, quando é certo que lhes cabia a honrosa missão no concerto dos museus portugueses”.

Expondo esta limitação sentida transversalmente nos museus portugueses, propõe ainda no mesmo ofício, o depósito de duas peças daquele museu, “Posto isto, gostava que V. Ex.<sup>a</sup> se dignasse informar-me se apoiaria a ideia de ser depositada neste Museu Nacional Soares dos Reis, por parte do Museu (...) que dirige, uma tela de grandes dimensões de Mestre José Malhoa e (...) a cedência temporária de alguns modelos em gesso da obra do escultor Francisco Franco, a fim de serem reproduzidos em bronze para a nossa galeria de escultura. (...) O Museu Nacional Soares dos Reis necessita ter, em exposição, mais um bom quadro de José Malhoa (...) infelizmente não possui uma única obra do grande estatuário Francisco Franco.

Certo que V. Ex.<sup>a</sup> contribuirá com beneplácito que requeiro, para a justa expansão, no Norte, da obra notável de Francisco Franco e não contrariará o depósito que sugiro, aguardo confiadamente a resposta (...)”<sup>534</sup>.

Em resposta António Montês recusa a proposta realizada pelo diretor do MNSR, (...) Quanto ao depósito de alguma tela de grandes dimensões de José Malhoa, não nos é possível visto termos por principio ver se reunimos neste museu de que é patrono, o maior número de trabalhos de Malhoa. No entanto para uma exposição temporária teremos todo interesse em

---

<sup>534</sup> "Pedido de empréstimo/ depósito de obras a António Montês, diretor do Museu Provincial José Malhoa. Ofício data de 24 de Setembro. ."

colaborar (...)". Relativamente ainda à cedência de trabalhos de Francisco Franco para a realização de múltiplos, António Montês revela "que a fundição das várias peças feita ultimamente foi ainda autorizada por aquele artista poucos tempos antes de falecer e por seu irmão Henrique Franco, conforme carta escrita por este último, homenagem prestada a Francisco Franco que possui uma sala com o seu nome, neste museu, onde se encontram expostas as suas obras"<sup>535</sup>.

#### Contexto de aquisição de obra de Vasquez Diaz

Nesta carta enviada a Barata Feyo, subentende-se a relação existente entre este pintor e Martin Maqueda. Nas palavras de Vasquez Diaz,

"Agradeço el honor de haber adquirido para su museo el cuadro "Cabra y Chivo" del que soy autor, honor que me llena de satisfaccion pues soy un fervoroso amigo y admirador de Portugal. Enseguida de recibir su grata comunicacion escribi al Sr. Martin Maqueda à sua residencia en Oporto. Rua Cedofeita nº 193- rogandole le visitara para formalizar el cobro de 10.000 escudos cuyo plazo termina el 14 de Febrero. Si al recibir esta carta V. Excia no hubiera tenido noticias del Sr. Martin Maqueda ruegole escribir à sua domicilio de Oporto donde pueden informarle de su residència actual en Portugal. Sus familiares en Madrid me dicen que no ha venido à España y que se encuentra en Portugal trabajando y celebrando alguna exposicion"<sup>536</sup>.

#### Historial da peça de escultura em alumínio "Veado" de Fernando Fernandes

Barata Feyo solicita em 1956 a aquisição de uma escultura contemporânea em alumínio da autoria de Fernando Fernandes, para integrar o núcleo de arte contemporânea do Museu. O jovem escultor fora seu aluno na Escola de Belas-Artes do Porto (terminando o curso entre 1952-53). Fernandes é, nesta época, um dos responsáveis pela introdução do abstracionismo na escultura, no contexto da Escola de Belas-Artes do Porto<sup>537</sup>, conjuntamente com Arlindo Rocha e Fernando Lanhas. Nas palavras do diretor interino, "Tendo sido proposto a este Museu, para compra, uma peça de Escultura, em alumínio da autoria de Fernando Fernandes

---

<sup>535</sup> Montês, "Recusa de empréstimo de obras ao MNSR. Ofício datado de 22 de Outubro."

<sup>536</sup> Vasquez Diaz, "Aquisição de "Cabra e Chivo" . Ofício datado de 5 de Fevereiro," in *Correspondência Recebida* (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 1955).

<sup>537</sup> Abreu, "A escultura no espaço público do Porto do século XX : inventário, história e perspectivas de interpretação".

por Esc. 10.000\$00, rogamos a valiosa intervenção de V. Ex.cia no sentido de ser autorizada a sua aquisição (...)”<sup>538</sup>. Barata Feyo só obtém resposta no ano seguinte, através de um ofício assinado por Raul Lino<sup>539</sup>. Neste, o nome da escultura não é mencionado de forma clara, sendo referenciada como o “veado do Sr. Fernando Fernandes” e, posteriormente, como um “objecto alumínio”. O autor do parecer, afirma que esta peça não possui “ambiência própria numa instituição de carácter tão permanente como é o de um Museu Nacional”, caracterizando-a em seguida, como um “objecto decorativo superficial”, que apenas seria valorizado num “estabelecimento onde pela índole deste, se cultive o ineditismo e se aproveite a sedução do efémero e onde a versatilidade das cambiantes do gosto não cause moessa (...)”<sup>540</sup>. A obra “Veado” esteve, no entanto, presente na “1ª Exposição de Artes Plásticas” da FCG, sendo, mais tarde, incorporada na coleção privada desta Fundação<sup>541</sup>.

Através da análise da correspondência do Museu do Chiado, conclui-se também que Fernando Fernandes terá contactado, um ano antes em 1955, o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, propondo a compra de um trabalho de escultura da sua autoria, afirmando estar ao dispor do diretor desta instituição “para ser consultado sobre dimensões e preço e demais detalhes”<sup>542</sup>. No entanto, Diogo de Macedo, informa o jovem escultor que, “não estando exposta publicamente a obra, para ser avaliada pela respectiva comissão de compras”, se mostra necessário o envio da “fotografia da obra, as dimensões, o título e o preço de seu custo, afim de (...) apresentar superiormente a referida proposta”<sup>543</sup>. Desta obra de escultura não existem informações específicas nos arquivos da instituição, não sendo possível provar que se trataria da mesma escultura proposta para compra por Barata Feyo. Porém, verifica-se a integração – na coleção do MNAC – de uma escultura em cerâmica do mesmo autor, intitulada “Maternidade”, que pela data de produção constante na tabela informativa da respetiva peça (1956), se pode concluir não se tratar da mesma peça.

A “1ª Exposição de Artes Plásticas” organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) em 1957, onde Barata Feyo também expôs, propiciou a compra da pintura a óleo “Autorretrato” de Guilherme Camarinha para a coleção do MNSR no ano seguinte. Embora

---

<sup>538</sup> Feyo, "Pedido de aquisição de escultura em alumínio da autoria de Fernando Fernandes. Ofício datado de 15 de Novembro."

<sup>539</sup> Ofício transcrito em anexo D: Parecer de Raul Lino acerca da aquisição da escultura da autoria de Fernando Fernandes.

<sup>540</sup> Ministério da Educação Nacional - Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, "Parecer de Raul Lino sobre a aquisição da obra de escultura de Fernando Fernandes datado de Dezembro de 1956."

<sup>541</sup> Fernandes.

<sup>542</sup> "Compra de trabalho de escultura."

<sup>543</sup> Macedo, "Resposta à proposta de aquisição de Fernando Fernandes. Ofício datado de 27 de Agosto de 1955."

esta exposição tenha acontecido no mês de dezembro, talvez o processo prévio de seleção de artistas tenha influenciado a compra de Guilherme Filipe, Waldemar da Costa e Gastão Seixas, ainda em 1957, determinado em definitivo a aquisição de Guilherme Camarinha. É igualmente provável que esta exposição tenha estimulado Barata Feyo a incorporar autores como Adelino de Sousa Felgueiras, António Cruz, em 1958 e, no ano seguinte, Lázaro Lazano. Nesta mostra estiveram expostas obras de artistas já representados na coleção do Museu como Aníbal Alcino, Manuel Bentes, Carlos Botelho, Max Braumann, Carlos Carneiro, Martins da Costa, António Cruz, Augusto Gomes, Dordio Gomes, João Hogan, António Quadros, João Reis, António Saúde, Alberto de Sousa, Eduardo Viana, Dario Boaventura, António Duarte, João Fragoso, Lagoa Henriques e Maria Irene Vilar. Esta primeira exposição organizada pela FCG surgiu com o objetivo de “adquirir algumas pinturas, esculturas, desenhos e gravuras expostas, mais representativas dos seus autores ou de uma escola, em ordem, não só a compensar o artista do sacrifício que importa a criação de tais obras, mas também a melhorar determinadas colecções públicas, menos ricas em arte contemporânea, pelo depósito dos trabalhos assim adquiridos (...)”<sup>544</sup>.

#### Historial de aquisição de obra de Francisco Franco

Francisco Alves Ventura, proprietário da escultura, propõe ao MNSR “a aquisição de uma prova em barro cozido da cabeça intitulada “Lucienne”, de Francisco Franco”, por 20.000\$00. No entanto o diretor Salvador Barata Feyo dúvida do valor atribuído pelo proprietário, argumentando, “(...) Não havendo em Portugal “Bolsa” de cotação dos artistas, têm ou podem ter os serviços da natureza dos nossos, neste particular, sérias dificuldades ao atribuir, em circunstâncias como esta, o valor material de uma obra de arte, tentando traduzir o seu valor estético naquele valor material”. Admite por isso, “a hipótese de ser possível solicitar à 6ª Secção a avaliação justa do quantitativo a pagar pela obra a que este ofício se refere” – uma vez que, não está concentrado unicamente em si o poder de decisão, estando em causa “políticas do gosto” frequentemente divergentes – “Nem sempre podem os directores de serviço da natureza dos nossos tomarem a inteira responsabilidade das compras no respeitante ao seu valor ouro; são climas diferentes e quase sempre situados em campos opostos, o gosto pela arte e o poder de compra”<sup>545</sup>.

---

<sup>544</sup> Villas-Boas, *Catálogo da 1ª Exposição de Artes Plásticas*.

<sup>545</sup> Feyo, "Pedido de aquisição de peça de Francisco Franco. Ofício datado de 20 de Fevereiro."

“(...) enriquecer o Museu e pôr em evidência a obra dos artistas no plano da Cultura Nacional”<sup>546</sup>.

“(...) nomes de artistas já consagrados como os de Almada, Abel Manta, Guilherme Camarinha, Martins Barata, Guilherme Filipe, Augusto Gomes e outros”<sup>547</sup>.

“(...) novas preocupações estéticas e técnicas, essas obras não terão outros compromissos além da formação plástica dos seus autores, e do meio ambiente, intelectual que os circunscreve. (...) Nestas circunstâncias, tudo indica ser ainda cedo para se julgar em uníssono o valor plástico da actividade dos artistas contemporâneos. É facto que, por outro lado, se verifica a falta de perenidade dessas correntes. (...) Neste clima incerto parece ser indicado aos museólogos de instituições da classe do Museu Nacional Soares dos Reis, propor a aquisição de obras dessas diversas correntes, exactamente como propõem a aquisição de obras de autores consagrados ainda que momentaneamente, as primeiras possam ser consideradas extravagantes”<sup>548</sup>.

“(...) há anos que vejo desenvolver-se cada vez mais o gosto pela múmia desse passado para nós sem outro significado que não seja ou esteja passado a que dão e damos e emprestamos o nosso espírito vivo ouçam bem espírito vivo. Perdulariamente gastamos esse mesmo espírito na contemplação desse passado que não podemos compreender na sua totalidade (...). Gasta a nossa atenção nesse passado como se fôssemos vulgares coleccionadores, alimentado o nosso espírito neste sector como se nos bastasse alimentá-lo com os conceitos, a educação, o espírito e a projecção dos frequentadores de leilões de bric-a-brac nada nos fica oferecer da nossa parte à arte e às artes vivas do nosso tempo”<sup>549</sup>. (...) em “O Museu e o Ensino dos Conservadores”

“(...) da colecção deslocada, apenas três pintores são estrangeiro; os restantes, na sua maioria, são nortenhos. (...), que eles se distingam pelas suas qualidades intrínsecas e só por elas venham a merecer a consagração das gerações futuras, como exemplos do que podem a

---

<sup>546</sup> "Necessidade de aquisição de obras de pintura e escultura datada de 7 de Março."

<sup>547</sup> "Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro."

<sup>548</sup> "Catálogo Obras Diversas."

<sup>549</sup> Texto escrito por Salvador Barata Feyo num desdobrável com o seguinte texto impresso - “Maio Florido”, 1957, SNI, “Um mestre do conto brasileiro”, conferência pelo ilustre escritor Prof. Dr. Josué Montello, com declamações de Maria Manuela Couto Viana, Tarde do dia 22 de maio de 1957 - Documento cedido pelo filho João Barata Feyo a 3.03.15.



inteligência, a predisposição e o estudo ao serviço da Arte quando não falta ao homem, na verdade, uma ideia criadora”<sup>550</sup>.

“(…) com o fim de salvar da acção do tempo as esculturas em gesso integradas neste Museu (…)”<sup>551</sup>.

(Fundição das peças “Riqueza” e “História” de Soares dos Reis)

“(…) actualizar as suas colecções e tendo em conta o valor artístico destes trabalhos”<sup>552</sup>.

“(…) nem sempre podem os directores de serviço da natureza dos nossos tomarem a inteira responsabilidade das compras no respeitante ao seu valor ouro; são climas diferentes e quase sempre situados em campos opostos, o gosto pela arte e o poder de compra”<sup>553</sup>.

“(…) temos evitado propor a aquisição de móveis ou quadros antigos (…)

possí[bilitando] aumentar a colecção de arte “Moderna” (…)

por nós iniciada há 4 anos pouco depois de nos ter sido confiada, embora de modo precário, a direcção do Museu (…)”.

“(…) às obras que adquirimos de Eduardo Viana e Dordio Gomes, pudemos juntar as de Agostinho Salgado, Augusto Tavares, Carlos Botelho, Manuel Bentes, Carlos Carneiro, Lino António, Martins da Costa, Júlio Resende, António Sampaio e de outros que ao todo somam 65 peças”<sup>554</sup>.

“(…) de fora fronteiras vieram também dois quadros: “Carnaval” do pintor brasileiro Portinari, obra oferecida pelo escritor e jornalista Senhor Assis Chateaubriens e “Cabra e Chivo” do mestre hespanhol Vasques Diaz, este, por nossa proposta e aquisição do Estado”<sup>555</sup>.

---

<sup>550</sup> Feyo, "Exposição Itinerante de "Pintura Moderna" ".

<sup>551</sup> Barata Feyo, "Pedido de fundição de peças em gesso. Ofício datado de 31 de Dezembro. ".

<sup>552</sup> Feyo, "Pedido de aquisição de obras no âmbito da Exposição de Arte Moderna, SNI. Ofício datado de 27 de Junho.."

<sup>553</sup> "Pedido de aquisição de peça de Francisco Franco. Ofício datado de 20 de Fevereiro."

<sup>554</sup> "Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de Novembro."

<sup>555</sup> Ibid.

“(…)há porém, nomes de artistas já consagrados como os de Almada, Abel Manta, Guilherme Camarinha, Martins Barata, Guilherme Filipe, Augusto Gomes e outros que ainda não estão representados nas galerias do Museu. Esperamos que em breve possamos ver presentes nesta colecção todos estes artistas”<sup>556</sup>.

“(…) a secção de escultura foi acrescentada de nomes como os de António Duarte, Martins Correia, Teixeira Lopes (Sob.º), Fernando David, Sousa Caldas e o de Lagoa Henriques. Faltam obras de Francisco Franco, Diogo de Macedo, prof. Leopoldo de Almeida, Alvaro de Brée, Altino Maia etc. Esperamos que também muito cedo possamos propor a aquisição de esculturas destes estatuários”<sup>557</sup>.

“(…) com este azul atmosférico que passou a envolver as peças expostas é a primeira vez que se tenta resolver na prática, embora de maneira audiciosa, este problema de museologia e se oferece, ao visitante um ambiente em que a visibilidade das peças é muito melhor, ao mesmo tempo que a mutação do cenário lhe dá o descanso necessário para lhe reavivar a atenção”<sup>558</sup>.

---

<sup>556</sup> Ibid.

<sup>557</sup> Ibid.

<sup>558</sup> Ibid.

## **Apêndice I.1 Lista da distribuição de obras no percurso de exposição permanente**

Atribuição de um número a cada sala

Sala 1- Diogo de Macedo (sala período de transição para o modernismo)

Sala 2 – José Tagarro

Sala 3 – Fernando Lanhas

Sala 4 – Temporárias (vazia)

As obras marcadas a azul são adquiridas por Salvador Barata Feyeo e integram atualmente o percurso da exposição permanente. A sua localização não será alterada recorrendo-se, para sua identificação, à alteração da cor de fundo das tabelas de legendagem.

### **Sala 1**

**Diogo de Macedo** - “Cabeça de Velho” – AxLxP (43x28,5x29,5 cm)

**Francisco Franco** “Cabeça de Senhora, ou “Lucienne”

**António Carneiro** – “Menina do Gato Preto”

**Sousa Lopes** “Autorretrato”

Na sala 2

**José Tagarro** - “Autorretrato”

**Guilherme Camarinha** – “Autorretrato”

**Martins da Costa** - “Casas de Roma”

**João Hogan** – “Alto dos 7 moinhos”

**Dordio Gomes** - “Casas de Malakoff”

**Cândido Costa Pinto** “Debate” (isolado)

**Agostinho Salgado** “Raparigas Minhotas”, 80x77,5 cm (exposta ao lado da obra de **Abel**

**Salazar** “Feira-Sol Poente”).

**As dúvidas podem entrar nesta sala**

**Manuel Bentes** “Natureza Morta” 50x61 cm

**Carlos Carneiro** “Retrato de Senhora” 46,2x38,3 cm

Na sala 3

**Núcleo das paisagens**

**Miguel Barrias** “Aspecto de Portalegre” 46x54,7 cm

**Carlos Carneiro** “Aspecto de Paris” 50x61 cm

**Jaime Isidoro** “A nacional” 50x40cm

**Martins da Costa** “Árvores de S. Lázaro” 45,8x61 cm

#### **Paisagens em parede isolada (exercício da comparação)**

**Carlos Botelho** “Lisboa e o Tejo” 54,5 x 73,5 cm

**H. Watanuki** “Paisagem do Japão “Kaminuda” 56 x 40,3 cm

#### **Núcleo dos estrangeiros**

**Martin Maqueda** “Semana Sta. Em Sevilha” 50x36,5 cm

**Max Braumann** “Procissão” 49,7x60 cm

**Vasquez Diaz** “Cabra y Chivo” 52x68,8 cm

**D’Assumpção** - “Meditação”

**Martins Correia** (Busto em bronze) AxLxP(41,3x45x27 cm em substituição de **Arlindo**

**Rocha** – “Abstracção”

**Lagoa Henriques** “Cabeça de Rapariga” AxLxP(37x29x27)

**Dario Boaventura** “Máscara/ Busto de Rapariga” AxLxP (38x25x19)

#### **Vitrine com esboços**

**Alves de Sousa** “Garoto dos Jornais” (AxLxP = 33x14x17 cm)

**Roque Gameiro** “Nú feminino” (AxLxP=39,5x 15x13 cm)

**Roque Gameiro** – representação de figura de combatente (AxLxP =25,2x13x14cm)

**Roque Gameiro** - Maquete do grupo do Monumento aos Mortos da Grande Guerra (de Moçambique) (AxLxP=63x33x28 cm)

**Alves de Sousa** – “Náufrago” (20,5x13x13,5cm)

#### **Na sala 4**

**António Quadros** “Raparigas” 50,5x50,5 cm

**Gastão Seixas** “Figuras” (isolado - gravura) 0,38 x 0,245cm

**Augusto Gomes** “As Visitas” 100x77,5 cm

**Júlio Resende** “Mulheres com Bilhas” 81x100,5 cm

**Eduardo Viana** “Natureza Morta” (isolado) 89,7x104,8cm

## No século XIX

**Júlio Pina, Cabeça de Rapaz 38,3x31,4 cm** (esta obra marca uma exceção pois entrará em substituição de outra).

## Período Romântico

- **Auguste Roquemont “Cena de Aldeia”**
- **Leonel Marques Pereira “Cena de Aldeia**
- **Francisco José Rezende “As vendedeiras”**

## Naturalismo

**Marques de Oliveira, “Napolitana”**

**Marques de Oliveira, “Retrato do Professor José Luis Monteiro”**

## Sala Soares dos Reis

- **Soares dos Reis – bronze “riqueza”**
- **Soares dos Reis – “Ismael”**

## Tardo-Naturalismo

- **Teixeira Lopes - Busto em Mármore – “Retrato de Judith Rodrigues Fiúza”**
- **Artur Loureiro – “Retrato Dr. Joaquim Madureira”**

- Paralelamente em exposição poderá vir a estar o “Carnaval” do Portinari embora não se saiba ainda a sala destinada (oferta).

Ao longo do percurso serão assinaladas cerca de vinte peças com marcação de aquisição através do uso sinalética apropriada.

**Apêndice I.2: Tabela com imagens das obras e respetiva distribuição espacial nas salas de exposição**





Sala 1- Diogo de Macedo (sala período de transição para o modernismo)


Sala 2 – José Tagarro

Sala 3 – Fernando Lanhas

Sala 4 – Temporárias (vazia)

Marcas a azul – alteração da cor de fundo da legenda

	<b>Diogo de Macedo</b> - “Cabeça de Velho” – AxLxP (43x28,5x29,5 cm) Sala 1
	<b>Francisco Franco</b> “Cabeça de Senhora, ou “Lucienne” Sala 1
	<b>António Carneiro</b> – “Menina do Gato Preto” Sala 1
	<b>Sousa Lopes</b> “Autorretrato” Sala 1






	<p><b>José Tagarro - “Autorretrato”</b></p> <p>Sala 2</p>
	<p><b>Guilherme Camarinha – “Autorretrato”</b></p> <p>Sala 2</p>
	<p><b>Martins da Costa - “Casas de Roma”</b></p> <p>Sala 2</p>
	<p><b>João Hogan – “Alto dos 7 moinhos”</b></p> <p>Sala 2</p>
	<p><b>Dordio Gomes – “Casas de Malakoff”</b></p> <p>Sala 2</p>






	<p><b>Agostinho Salgado</b> “Raparigas Minhotas”, 80x77,5 cm (ao lado do Abel Salazar – pintura grande formato cor de laranja) Sala 2</p>
	<p><b>Manuel Bentes</b> “Natureza Morta” 50x61 cm Sala 2 Dúvida</p>
	<p><b>Carlos Carneiro</b> “Retrato de Senhora” 46,2x38,3 cm Sala 2 Dúvida</p>
	<p><b>Cândido Costa Pinto</b> “Debate” (isolado) Sala 2</p>
	<p><b>Miguel Barrias</b> “Aspecto de Portalegre” 46x54,7 cm Sala 3</p>
	<p><b>Carlos Carneiro</b> “Aspecto de Paris” 50x61 cm Sala 3</p>







	<p><b>Jaime Isidoro</b> “A Nacional” 50x40cm</p> <p>Sala 3</p>
	<p><b>Martins da Costa</b> “Árvores de S. Lázaro” 45,8x61 cm</p> <p>Sala 3</p>
	<p><b>Carlos Botelho</b> “Lisboa e o Tejo” 54,5 x 73,5 cm</p> <p>Sala 3</p>
	<p><b>H. Watanuki</b> Paisagem do Japão “Kaminuda” 56 x 40,3 cm</p> <p>Sala 3</p>
	<p><b>Martin Maqueda</b> “Semana Sta. Em Sevilha” 50x36,5 cm</p> <p>Sala 3</p>
	<p><b>Max Braumann</b> “Procissão” 49,7x60 cm</p> <p>Sala 3</p>

	<p><b>Vasquez Diaz</b> “Cabra y Chivo” 52x68,8 cm Sala 3</p>
	<p><b>D'Assumpção</b> - “Meditação” Sala 3</p>
	<p><b>Martins Correia</b> (Busto em bronze) AxLxP(41,3x45x27 cm em substituição de Arlindo Rocha - Esta escultura pode ser mostrada na sala 2 ou 3</p>
	<p><b>Lagoa Henriques</b> “Cabeça de Rapariga” AxLxP(37x29x27) Sala 3</p>
	<p><b>Dario Boaventura</b> “Máscara/ Busto de Rapariga” AxLxP(38x25x19) Sala 3</p>

	<p><b>Alves de Sousa – “Náufrago”</b> (20,5x13x13,5cm) Sala 3 (em vitrine)</p>
	<p><b>Alves de Sousa “Garoto dos Jornais”</b> (AxLxP = 33x14x17 cm)  Sala 3 (em vitrine)</p>
	<p><b>Roque Gameiro “Nú feminino”</b> (AxLxP=39,5x 15x13 cm)  Sala 3 (em vitrine)</p>
	<p><b>Roque Gameiro – representação de figura de combatente</b> (AxLxP =25,2x13x14cm)  Sala 3 (em vitrine)</p>
	<p><b>Roque Gameiro - Maquete do grupo do Monumento aos Mortos da Grande Guerra (de Moçambique)</b> (AxLxP=63x33x28 cm)  Sala 3 (em vitrine)</p>

	<p><b>António Quadros</b> “Raparigas” 50,5x50,5 cm</p> <p>Sala 4</p>
	<p><b>Gastão Seixas</b> “Figuras”(isolado - gravura) 0,38 x 0,245cm</p> <p>Sala 4</p>
	<p><b>Augusto Gomes</b> “As Visitas”100x77,5 cm</p> <p>Sala 4</p>
	<p><b>Júlio Resende</b> “Mulheres com Bilhas” 81x100,5 cm</p> <p>Sala 4</p>
	<p><b>Eduardo Viana</b> “Natureza Morta” (isolado) 89,7x104,8cm</p> <p>Sala 4</p>

	<p><b>Júlio Pina, “Cabeça de Rapaz” 38,3x31,4 cm</b></p> <p>No séc. XIX</p>
	<p><b>- Auguste Roquemont “Cena de Aldeia”</b></p> <p>No período romântico</p>
	<p><b>- Leonel Marques Pereira “Cena de Aldeia</b></p> <p>No período romântico</p>
	<p><b>- Francisco José Rezende “As vendedeiras”</b></p> <p>No período romântico</p>
	<p><b>Marques de Oliveira, “Napolitana”</b></p> <p>Naturalismo</p>
	<p><b>Marques de Oliveira, “Retrato do Professor José Luís Monteiro”</b></p> <p>Naturalismo</p>



	<p>- <b>Soares dos Reis</b> – “Ismael”</p> <p>Sala Soares dos Reis</p>
	<p>- <b>Teixeira Lopes</b> - Busto em Mármore – “Retrato de Judith Rodrigues Fiúza”</p> <p>Tardo-naturalismo</p>
	<p>- <b>Artur Loureiro</b> – “Retrato Dr. Joaquim Madureira”</p> <p>Tardo-naturalismo</p>
	<p>- Paralelamente em exposição irá possivelmente estar exposto o “Carnaval” do Portinari embora não se saiba ainda a sala destinada.</p>

